

MARIA LUÍSA CARNEIRO FUMANERI

**“ASTÚCIA DA MÍMESE”: A DINÂMICA ENTRE REALIDADE E POESIA LÍRICA
NA OBRA DE JOSÉ GUILHERME MERQUIOR**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Paraná como requisito parcial à obtenção do título de mestre em Letras.

Orientador: Profº Dr. Luís Gonçalves Bueno de Camargo

CURITIBA

2011



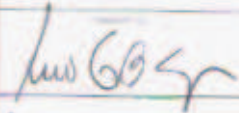

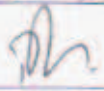
PARECER

Defesa de dissertação da mestranda MARIA LUÍSA CARNEIRO FUMANERI para obtenção do título de **Mestre em Letras**.

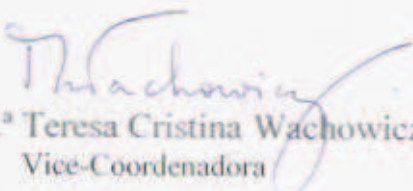
Os abaixo assinados LUIS GONÇALES BUENO DE CAMARGO, PATRÍCIA DA SILVA CARDOSO e PAULO FRANCHETTI arguiram, nesta data, a candidata, a qual apresentou a dissertação:

“Astúcia da mimese”: a dinâmica entre realidade e poesia lírica na obra de José Guilherme Merquior

Procedida a arguição segundo o protocolo que foi aprovado pelo Colegiado do Curso, a Banca é de parecer que a candidata está apta ao título de **Mestre em Letras**, tendo merecido os conceitos abaixo:

Banca	Assinatura	APROVADA Não APROVADA
LUIS G. BUENO DE CAMARGO		Aprovada
PATRÍCIA DA SILVA CARDOSO		Aprovada
PAULO FRANCHETTI		APROVADA

Curitiba, 29 de junho de 2011


Prof.ª Dr.ª Teresa Cristina Wachowicz
Vice-Coordenadora



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
SETOR DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
COORDENAÇÃO DO CURSO DE PÓS GRADUAÇÃO EM LETRAS

Ata quingentésima décima nona, referente à sessão pública de defesa de dissertação para a obtenção de título de mestre a que se submeteu a mestrand **MARIA LUÍSA CARNEIRO FUMANERI**. No dia vinte e nove de junho de dois mil e onze, às quatorze horas e trinta minutos, na sala 1005-B, 10.º andar, no Edifício Dom Pedro I, do Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Federal do Paraná, foram instalados os trabalhos da Banca Examinadora, constituída pelos seguintes Professores Doutores: **LUIS GONÇALES BUENO DE CAMARGO**, Presidente, **PATRÍCIA DA SILVA CARDOSO** e **PAULO FRANCHETTI**, designados pelo Colegiado do Curso de Pós-Graduação em Letras, para a sessão pública de defesa de dissertação intitulada: **"Astúcia da mimese": a dinâmica entre realidade e poesia lírica na obra de José Guilherme Merquior**, apresentada por **MARIA LUÍSA CARNEIRO FUMANERI**. A sessão teve início com a apresentação oral da mestrand sobre o estudo desenvolvido. Logo após o senhor presidente dos trabalhos concedeu a palavra a cada um dos Examinadores para as suas arguições. Em seguida, a candidata apresentou sua defesa. Na sequência, o Professor **LUIS GONÇALES BUENO DE CAMARGO** retomou a palavra para as considerações finais. Na continuação, a Banca Examinadora, reunida sigilosamente, decidiu pela aprovação da candidata. Em seguida, o senhor Presidente declarou **APROVADA** a candidata, que recebeu o título de **Mestre em Letras**, área de concentração **Estudos Literários**, devendo encaminhar à Coordenação em até 60 dias a versão final da dissertação. Encerrada a sessão, lavrou-se a presente ata, que vai assinada pela Banca Examinadora e pela candidata. Feita em Curitiba, no dia vinte e nove de junho de dois mil e onze.

XX


Dr. Luis Gonçalves Bueno de Camargo


Dr.ª Patrícia da Silva Cardoso


Dr. Paulo Franchetti


Maria Luisa Carneiro Fumaneri

DEDICATÓRIA

Dedico este trabalho

À minha mãe, Maria Inês Lacerda Carneiro, que sempre acha que tem que “entender melhor as coisas”, pelo incentivo, amizade e, principalmente, por me ensinar a não mentir para mim mesma.

À memória de meu avô, David Olympio Carneiro, que, *valente como era*, ensinou-me a verdadeira Razão do Poema.

A Filippo Mandarino, que revisou, discutiu e apoiou este trabalho (além de me ouvir falar dele ininterruptamente ao longo de dois anos), por me deixar ver, dentro da embalagem bonita e brilhante, o que mais se aproxima de um milagre. *This is the second of our reign...*

AGRADECIMENTOS

A Ana Cristina Carneiro Fumaneri, por, além de todas as outras coisas, ser minha melhor amiga, cuidar de mim, conversar comigo, compartilhar as coisas que ela ama e me deixar dividir com ela tudo o que é importante pra mim. A meu pai, Luiz Augusto Fumaneri, que sempre me pareceu saber tudo e, assim, despertou meu desejo de ser tão brilhante quanto ele. A Maria Cecília Carneiro Fumaneri, pelos dias bons. A meus tios, minhas tias e meus primos, que sempre me ouvem falar sem parar. Aos meus avós. À família que escolhi: Ane Luiza R. C. Siqueira, Tatiana Dobbins Athayde, Thauana S. de Araújo, Diego L. Raschelli e Rafael Yousef, com quem sempre pude contar. A Iussara e Aristides Athayde, que me dão muita comida e me deixam reclamar. A Luiz Fernando Kruszielski, meu irmão. À sogra, Nézia Bail Mandarinino e à cunhada Alessandra Mandarinino, que me fazem me sentir em uma segunda casa. A Guilherme Giublin, amigo de verdade, cujo olhar influenciou e influencia praticamente tudo que eu penso sobre quase tudo, apesar de eu negar. A Diogo Lemes de Souza, por ser meu amigo em todas as horas. A Eduardo Naka, provavelmente o grande responsável por eu não ser uma *designer* frustrada. A João Guilherme Duda, pois não importa quão pouco nos encontremos, sempre que acontece é igual à 6ª série. A Roberto Prebianca. A Camila Fabro. A Vanessa Massacessi. A Jair Ramos Braga Filho – que, além de ser o melhor aluno sempre, é o colega mais generoso e o amigo mais fiel – por escrever um comentário sobre meu pré-projeto maior que meu próprio texto, obrigando-me a reescrevê-lo. A Vanessa Rodrigues, que tornou esses dois anos bem melhores. A Ewerton Kaviski, por se interessar verdadeiramente pela fotossíntese, por concordar comigo nas coisas certas e por discordar nas coisas certas também. A Mauro Berté. A Manoela de Orte, minha amiga “das antiquíssimas”. A todos os colegas da pós e da graduação que foram legais comigo, passando textos e discutindo coisas interessantes. Aos professores e funcionários do Colégio Nossa Senhora de Sion, especialmente às minhas coordenadoras, que foram compreensivas com minha vida dupla ao longo desses dois anos. À colega Camila Marchioro. Aos meus alunos ao longo de todos esses anos, que me ensinaram um monte de coisas importantes. A Odair Rodrigues. Ao professor Roosevelt Rocha, que possibilitou meu acesso ao livro de Else. Aos professores da UFPR, muito especialmente a Regina Przybycien, a Sandra Mara Stroparo e a Lígia Negri. Ao professor Benito Martinez Rodrigues – que acompanhou este trabalho desde quando ele ainda era um interesse pela figura de Merquior, e que formulou, no parecer do projeto, muitas das questões que tentei responder no primeiro capítulo – pela imensa paciência em responder às minhas dúvidas mais absurdas. Aos professores Patrícia Cardoso e Waltencir Alves de Oliveira, por me proporcionarem um momento de diálogo verdadeiro em minha banca de qualificação. Ao professor Paulo Franchetti, pelo alto nível da leitura que fez deste trabalho e por, em sua arguição, mostrar-me o quanto ainda a conversa sobre poesia pode ser instigante. E, finalmente, mas não menos importante, ao professor Luís Gonçalves Bueno de Camargo, por gostar de verdade de poemas, por me lembrar sempre de por que eu queria escrever este trabalho, por estar aberto a novas interpretações e, principalmente, por entrar comigo em uma barca aparentemente furada – sem nem me conhecer.

*Those masterful images because complete
Grew in pure mind, but out of what began?
A mound of refuse or the sweepings of a street,
Old kettles, old bottles, and a broken can,
Old iron, old bones, old rags, that raving slut
Who keeps the till. Now that my ladder's gone,
I must lie down where all the ladders start,
In the foul rag-and-bone shop of the heart.*
W. B. Yeats, "The circus animals' desertion".

RESUMO

A obra de José Guilherme Merquior (1944-1991), composta entre as décadas de 1960 e 1990, faz constante uso da ideia de mimese não como recurso exclusivo do drama ou da narrativa, mas como categoria fundamental para o entendimento da natureza do texto literário e, consequentemente, da lírica. Essa escolha teórica, que escapa à tradição dos comentaristas da *Poética* aristotélica, é o ponto alto da censura a certa tendência formalista em boa parte da crítica do século XX, que ignora as relações entre arte e realidade. Para Merquior, a rejeição da mimese nos estudos literários poderia ser explicada por uma negação do mundo moderno aliada à tendência da estética modernista a voltar-se para a linguagem. Entretanto, a rejeição do real e consequente exaltação da linguagem não devem ser, para o autor, consideradas como a essência da lírica. Este trabalho procura esclarecer o significado da mimese para a obra crítica de Merquior, bem como extrair, de sua crítica da crítica, sugestões teóricas para tratar a questão da dinâmica entre poesia e realidade nos estudos literários.

ABSTRACT

The work of José Guilherme Merquior (1944-1991), written between the 1960's and the 1990's, constantly uses *mimesis* as an important definition not only for drama or fiction, but also as a fundamental category to understand the nature of literature and, consequently, the nature of lyric. This theoretical choice is different from most of the commentaries on Aristotle's *Poetics* and it is justified by Merquior's reproach of a tendency to formalism, which he identified in many of the XXth century critics that leave out the relations between art and reality. For Merquior, the refusal of *mimesis* in literary studies could be understood as related to a refusal of modern world and, consequently, a rise of the linguistic role. However, the refusal of reality and resultant recognizing of the importance of Linguistics can't be considered as the essence of lyric. The present work tries to build up a meaning for *mimesis* in author's work, as well as search for theoretical suggestions for managing the dynamics between poetry and reality in literary studies.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	1
1 UM CRÍTICO NO AUGE DO ESTRUTURALISMO	4
1.1 INTERLOCUTORES.....	5
1.2 INTEGRAÇÃO OU GENERALIZAÇÃO? UMA QUESTÃO DE ESTILO.....	8
2 MÍMESE	12
2.1 PLATÃO	13
2.2 ARISTÓTELES.....	15
2.3 HORÁCIO E A <i>IMITATIO</i>	22
3 O CAMINHO DA MÍMESE PARA A LÍRICA.....	28
3.1 EXPRESSÃO SINGULAR DA LÍRICA.....	33
3.2 A OBRA DE ARTE COMO “SIGNO, ESTRUTURA E VALOR”: A “FUNÇÃO ESTÉTICA” DE MUKAROVSKY	38
4 “ASTÚCIA DA MÍMESE” E A DEFESA DA LÍRICA.....	40
5 FORMALISMO-MODERNISMO	50
5.1 ESTRUTURALISMO: ANTISSUBJETIVISMO, ANTISSUBSTANCIALISMO, ANTI-HISTORISMO.....	51
5.2 ROLAND BARTHES: ESTRUTURALISMO E LITERATURA	55
5.3 A “ILUSÃO METALINGUÍSTICA”: A CRÍTICA DE MERQUIOR.....	65
6 CONCLUSÃO: LITERATURA, TEORIA E ANTITEORIA PARA ALÉM DE MERQUIOR	84
6.1 O MODERNISMO NO TRIBUNAL: LITERATURA E ELITISMO	84
6.2 TEORIA E IGNORÂNCIA.....	89
NOTAS DE FIM.....	99
REFERÊNCIAS.....	101

INTRODUÇÃO

A teoria da literatura do século XX conheceu uma série de apelos genuínos ao bom senso. Entre suas linhas condutoras, destacou-se um impulso de retorno ao texto literário como a realidade material daquilo que chamamos literatura e o consequente descarte da biografia e psicologia autorais ou da questão temática como critérios de avaliação primeiros. Teóricos advindos das mais variadas tradições apontaram para a linguagem como realidade significativa e não mais como simples meio de expressão de ideias anteriores ao discurso literário em si. Entretanto, a consciência dessa realidade material e, portanto, da importância da ciência linguística na análise, levou muitas vezes a uma desconfiança em relação ao poder de representação da realidade por meio da literatura. Em casos extremos, o papel da representação foi completamente negado, sobrando, ao teórico, apenas a realidade linguística e suas leis convencionais.

A obra de José Guilherme Merquior se insere nesse campo de discussão. O autor busca recuperar a ideia de mimese aristotélica a fim de entendê-la como parte do processo de composição e recepção da poesia lírica. No entanto, a defesa da mimese é, na obra de Merquior, um ataque aberto a certas tendências teóricas, muito especialmente representadas pela tradição estruturalista e pós-estruturalista. A ensaística de Merquior, quanto voltada à literatura, colocou-se muitas vezes como uma crítica da crítica, ou como história das ideias e é nesse sentido que ela denuncia com mais fervor os perigos da negação da mimese.

Este trabalho visa à análise desses textos de Merquior, bem como de alguns textos fundamentais do estruturalismo teórico, a fim de discutir, primeiro, que papel pode ter a mimese na análise da poesia lírica e, depois, as razões pelas quais Merquior declarou guerra às teorias antimiméticas, além da metodologia de análise do texto literário implícita em sua crítica da crítica.

Para cumprir esses objetivos, o trabalho se inicia com um curto capítulo que procura estabelecer o papel de Merquior na crítica brasileira. Esse papel é confuso, já que Merquior trabalhou como crítico fora do eixo universitário tanto profissionalmente quanto politicamente. O autor não manteve vínculo com a universidade brasileira, embora tenha feito cursos de pós-graduação e apresentado trabalhos acadêmicos no exterior. Sua produção foi, em grande parte, escrita fora do Brasil – o que se explica por sua profissão –, embora contribuísse regularmente com artigos publicados em veículos da imprensa nacional, muito especialmente em cadernos de literatura e cultura. Além disso, não é demais ressaltar que sua

orientação política liberal militante lhe reservou muitas vezes o título de “intelectual da direita”, afastando-o ainda mais do núcleo cultural acadêmico brasileiro. Dessa forma, o primeiro capítulo (“Um crítico no auge do estruturalismo”) procura entender e estabelecer tanto seu lugar de fala quanto seus pontos de interlocução.

O segundo capítulo (“Mímeses”) procura analisar as linhas-mestras do conceito de mimese, especialmente as obras de Platão, Aristóteles e Horácio. O objetivo é tanto demonstrar a importância do conceito para a Antiguidade quanto estabelecer as diferenças do tratamento da mimese nessas três grandes obras. Para isso, cabe temporariamente a diferenciação de John D. Boyd [BOYD, 1980], que vê na mimese platônica uma *tradição idealista*, na mimese aristotélica uma *tradição realista* e na mimese horaciana uma *tradição pragmática*. Visto que a obra de Merquior trabalha em aproximação com a mimese aristotélica, a diferenciação procura evitar confusões posteriores entre os significados do termo.

O terceiro capítulo (“O caminho da mimese para a lírica”) tem como objetivo preparar a discussão do conceito de lírica sustentado por Merquior no ensaio “Natureza da lírica” de *A astúcia da mimese* (1972). Para isso, recorri a teóricos bastante distintos a fim de analisar algumas das características constantemente associadas ao gênero: a não-temporalidade (e consequente ausência de ação), a subjetividade e a linguagem singular. Quanto a esse último critério de conceituação, houve um aprofundamento em três autores da tradição formalista e estruturalista: Vitor Chklovski, Roman Jakobson e Jan Mukarovsky, devido à importante interlocução de suas obras com a de Merquior.

No quarto capítulo (“‘Astúcia da mimese’ e a defesa da lírica”), inicia-se a análise da conceituação da lírica para Merquior, partindo-se especialmente de “Natureza da lírica”, mas também de outros ensaios fundamentais para a discussão do tema. Além disso, o capítulo conta com uma breve introdução à obra de Kenneth Burke e a influência dela sobre *A astúcia da mimese*. É nesse ponto que deve ficar explícita não só a visão de Merquior sobre a natureza do gênero, mas também sua orientação quanto às relações entre linguística e literatura. O capítulo termina com uma análise dos problemas que Merquior acreditava aparecerem na produção e na recepção crítica de poesia quando elas se embasavam em uma definição mal fundamentada da lírica.

O quinto e último capítulo procura discutir o argumento de Merquior, verbalizado integralmente pela primeira vez em *Formalismo e tradição moderna* (1974), segundo o qual a orientação não mimética (formalista) de parte da teoria do século XX tem como raiz ideológica uma profunda rejeição do mundo moderno (tecnológico, capitalista, culturalmente

regido pelos meios de comunicação de massa). Segundo Merquior, haveria, portanto, antes de uma elucidação teórica, uma escolha contaminada pela própria visão de antimodernidade que emana da poesia modernista, que, do ponto de vista da estética, levou a uma exacerbação do papel da inovação linguística na literatura e, do ponto de vista da teoria, a um conceito anti-historista de tradição literária. As vantagens e os limites desse argumento para uma crítica posterior ao auge do estruturalismo literário serão considerados nesse quinto capítulo.

Na “Conclusão”, procurei levar a discussão para além dos argumentos de Merquior. Há vinte anos a crítica brasileira não conta mais com ele para criar uma boa polêmica. Cabe perguntar, portanto, qual é o grau de desgaste de seu principal argumento: a denúncia de uma relação entre o formalismo da crítica (que separou literatura de sua função representativa) e estética modernista – relação essa nascida de um repúdio ao mundo moderno. Teria a saudável intenção de um retorno ao texto literário – em detrimento do estudo do texto como pretexto para estudar sociologia, história ou psicologia – caído em contradição? Teria a teoria alguma responsabilidade por um possível afastamento do significado literário? A polêmica, parece-me, ainda está em curso, nas vozes de tantos outros pensadores que se perguntam qual é o papel da teoria para a universidade atual e em que medida ela nos aproxima ou nos separa do que realmente importa: o texto, como realidade material socialmente significativa.

Como último ponto a observar nesta introdução, devo ressaltar que utilizei a grafia *mímeses* (e não *mimeses*, *mímesis*, *mimesis* e etc.) devido a uma distinção que o próprio Merquior estabelece na “Memoranda” de *A astúcia da mímeses* [MERQUIOR, 1997, p. 11]: a saber, entendendo “mímeses” como algo diverso de “mimeses” – figura da retórica equivalente à noção de discurso direto. Nas citações das obras de outros autores, preservei a grafia escolhida pelo autor ou tradutor. As citações de obras consultadas em língua estrangeira foram traduzidas no corpo do texto. Nesses casos, consta uma nota de fim, que faz referência às citações na língua original, presentes no fim do trabalho.

1 UM CRÍTICO NO AUGÉ DO ESTRUTURALISMO

A figura de José Guilherme Merquior na história da crítica brasileira é ainda, em grande medida, biográfica. O polemista de direita, autor hermético e controverso, conta, hoje, com pouquíssimos livros reeditados e ainda menos estudos que se refiram a aspectos particulares de sua obra. Em certo sentido, parece que Merquior tornou-se uma bandeira ideológica muito forte. Penso em uma declaração do poeta Bruno Tolentino ao programa “Sempre um papo”, da TV Câmara, em 08/08/2006, “esta corja sem vergonha que aí está, a começar pela USP [...], eles fazem tudo para negar esses textos de José Guilherme”¹. Ora, que interesse teria a USP em negar a obra de Merquior? Além disso, quem é a corja?

Na ocasião da morte de José Guilherme Merquior, Antonio Candido afirmou – em um depoimento depois transcrito em um texto de José Mário Pereira – que:

Não espanta que [...] Merquior tenha podido com igual maestria fazer análises finíssimas e construir visões integradoras. Ele sabia desmontar a fatura dos textos sem os reduzir à mecânica formalista e inscrever as obras na sequência temporal sem deslizar para o esquema. Sobrevoando esses dons, a linguagem adequada, expressiva, cheia de flama, parecendo comunicar à página o ritmo trepidante que foi a sua vida de impetuosa dedicação às coisas mentais [CANDIDO apud PEREIRA, 2001].

A vinculação de Merquior a certo pensamento antiuspiiano advém, porém, da intensa polêmica que travou com figuras proeminentes do mundo intelectual brasileiro – entre elas, nunca é demais referir-se à professora Marilena Chauí e a Ricardo Musse (essa última, meses antes de morrer). As acusações de ambos os lados eram muitas e nem sempre, no fervor da discussão, justas. Entretanto, aos admiradores de Merquior, sempre irritou a constante referência feita a um desejo de “desestabilização da esquerda” por parte do crítico, mesmo que a discussão não tivesse como centro a política. Mas, como sabemos, e como sabia Merquior também, a discussão teórica (e toda a manifestação artística) é sempre ideológica, ainda que tal característica seja velada ou inconsciente.

Creio que, se as dificuldades em estabelecer o papel de Merquior na crítica brasileira se devem à recusa do personagem político (o funcionário do governo militar e, posteriormente, *ghost writer* de Fernando Collor), elas certamente não se devem *apenas* a isso. Apesar das declarações polêmicas e da crítica à posição dos intelectuais e da

¹ Disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=DQ0ah4wuxJg> (acessado em 02/06/2011).

universidade², uma análise mais distanciada tanto das críticas feitas a Merquior quanto de sua obra pode levar a algumas observações relevantes. Vinte anos após sua morte e o consequente esfriamento das polêmicas em que esteve envolvido, já é hora de buscar alguma justiça para entender não só o significado em si da obra de Merquior, mas o que ela significa para a crítica literária brasileira. A fim de fugir tanto da imagem do autor como “corajoso, mas perseguido, combatente da máfia da esquerda” como da falácia de que “se não é citado, é porque sua obra é de menor importância”, buscarei identificar dois pontos de discussão neste primeiro capítulo: sua interlocução e os limites de seu estilo. Quanto ao primeiro, talvez a existência de uma resistência ao autor no Brasil possa explicar suas escolhas *em vida*. Quanto ao segundo, penso tanto na questão pragmática (o veículo de suas ideias: o ensaio) quanto em uma questão teórica (a intenção de fazer uma “história das ideias” da teoria literária).

1.1 INTERLOCUTORES

A obra de José Guilherme Merquior – especialmente a parte de sua obra que ele qualificava de crítica³ (em contraposição às obras de estética, cultura e política) – tem, como centro de atenção, o problema do “formalismo” na teoria literária. O formalismo, aqui, é uma orientação genérica, que compreende autores bastante diversos, mas especialmente a tradição estruturalista – tradição essa que, nas palavras de Rodolfo Ilari:

[...] teve sobre os estudos da linguagem, no Brasil, um impacto enorme, típico de uma escola dominante. Seu advento se deu no Brasil durante os anos 1960 e coincidiu com o reconhecimento da linguística como disciplina autônoma [...] muitos jovens que se interessavam por literatura e haviam sido ensinados a encarar a linguística como uma disciplina auxiliar no estudo da poesia e da prosa literária inverteram suas prioridades, e passaram a encarar a descrição linguística como um objetivo autônomo; e muitos estudantes que chegavam então à universidade tiveram a ilusão (compreensível) de que os estudos da linguagem sempre haviam sido objeto de uma disciplina chamada linguística, identificada pura e simplesmente com a linguística estrutural [ILARI, 2005, p. 53].

² “É impressionante o número de intelectuais brasileiros que está dentro do Estado e faz de conta que não vê. O que está dando pretexto a tanta retórica ideológica sobre essa questão é apenas uma concepção vulgar de Estado, que só vê seu ramo executivo. Ora, essa não é uma concepção correta, nem jurídica, nem historicamente, nem para o Direito, nem para as ciências sociais. O Estado não é só o governo. Fica muito engraçado ver tantos intelectuais encastelados em posições universitárias, comportando-se como vestais críticas do poder do Estado. Estão fazendo tudo isso dentro do Estado e não sabem” [MERQUIOR, em entrevista à Revista Veja em 11/1981, disponível em http://veja.abril.com.br/especiais/35_anos/ent_merquior.html (acessado em 02/06/2011)].

³ Eram consideradas obras de crítica por Merquior, segundo José Mário Pereira: *Razão do poema: ensaios de crítica e estética* (1965); *A astúcia da mimese: ensaios sobre lírica* (1972); *Formalismo e tradição moderna: o problema da arte na crise da cultura* (1974); *O estruturalismo dos pobres e outras questões* (1975); *Verso, universo em Drummond* (1975); *De Anchieta a Euclides: breve história da literatura brasileira* (1977); *O fantasma romântico e outros ensaios* (1980); *As ideias e as formas* (1981); *O elixir do apocalipse* (1983); *De Praga a Paris* (1986) [PEREIRA, 2001].

Entretanto, passado o momento inicial de furor teórico, a força do estruturalismo brasileiro arrefeceu. Em grande parte, pode-se afirmar que o estruturalismo nunca foi dominante nos estudos literários brasileiros graças à tradição de visada sociológica de Antonio Candido. No Brasil, mesmo que os métodos estruturalistas fossem lidos e discutidos, não passaram, se olharmos retrospectivamente, de uma etapa de análise que busca, como fim último, a interpretação sócio-histórica da obra literária.

Nesse sentido, pode-se afirmar que os principais interlocutores de Merquior não estavam no Brasil, mas na Europa estruturalista e pós-estruturalista (ou neoestruturalista), já que a reelaboração de uma teoria da mimese como forma de contrapor-se às análises estruturalistas de poesia parece uma realidade distante, ao menos do ponto de vista brasileiro àquela altura. Hoje, na realidade, reconhecer as limitações da análise estrutural começa a tornar-se, inclusive no contexto europeu, trivial – graças às críticas que esse tipo de método tem suscitado, ao menos, nos últimos vinte anos. Um exemplo dessa recusa à análise puramente esquemática veio, nos últimos tempos, mesmo de um autor-símbolo do estruturalismo literário, Tzvetan Todorov, em seu livro *A literatura em perigo*, que revê posições que, nos anos sessenta e setenta, pareceriam o caminho evidente para uma análise científica da obra literária. De fato, o mesmo Todorov que afirmava que:

Em qualquer enunciado podem-se isolar provisoriamente esses dois aspectos: de um lado um ato do narrador, isto é, um arranjo linguístico; de outro, a evocação de uma realidade e, no caso da literatura, *esta não tem outra existência além da que lhe é conferida pelo próprio enunciado* [TODOROV, 1976, p. 145, grifo meu].

Ou que “[...] o escritor não faz mais que ler a linguagem” [TODOROV, 2008, p. 146] está mais preocupado, hoje, em reconhecer a inconstância da fronteira do discurso literário (um discurso nascido “no centro de um conjunto de discursos vivos”) em meio a outros discursos sociais [TODOROV, 2010, p. 22], em definir a literatura pelo poder de ajudá-lo a viver, já que o auxilia a compreender os problemas reais da vida [TODOROV, 2010, p. 23] ou em denunciar o perigo do “dogma segundo o qual a literatura não tem relação com o restante do mundo, estudando apenas as relações dos elementos da obra entre si” [TODOROV, 2010, p. 39] para a formação dos estudantes secundaristas franceses. A “traição” de Todorov não é uma declaração de: “desculpe, eu errei, pois vivia em uma ditadura”. Pelo menos, não é só isso. Deixando de lado a celeuma que pode causar um autor tão emblemático aparentemente negar suas posições anteriores, *A literatura em perigo* é um alerta para os perigos da análise

estrutural – perigos que ainda assombram o ensino regular francês, mas também o ensino universitário. A simples recusa ao estruturalismo, ao formalismo russo ou (como incluiria Merquior e como inclui Todorov) à desconstrução, reconhecendo nessas tradições um ponto comum, não resolve os problemas metodológicos dos estudos literários. Entretanto, a partir da recusa, a mudança de foco pode dar passagem a alguns pressupostos interessantes. Em Merquior, para me ater ao foco deste trabalho, a saída encontrada é uma recuperação, mas também uma modernização e adaptação, do velhíssimo conceito de mimese. A mimese em Merquior serve para criticar sua negação – o formalismo como categoria genérica comum a vários autores – e a negação do formalismo serve para repensar a mimese pós-estrutural. E isso porque, seja feita justiça, o contato da obra de Merquior com os problemas levantados por Roman Jakobson ou Roland Barthes levou a uma constante necessidade de readaptação e “re-reflexão” de seus argumentos – exatamente a técnica (e virtude) do polemista. Em outras palavras: o autor que recupera a mimese, depois de Jakobson ou Barthes, não pode se dar ao luxo que se dava o Erich Auerbach de *Mimesis* de não defini-la. Assim, o estruturalismo (ou o pós), passado seu momento áureo europeu, pode até deixar de ser técnica eficiente, mas os problemas levantados em seu seio – o questionamento da verdade literária, o grau de referencialidade da arte, o papel da língua, o relativismo do sentido e o papel do racionalismo – não estão resolvidos nem na crítica europeia nem na brasileira, pois eles não podem ser solucionados por meio de teorias que os ignoravam. O papel da teoria, discutido incansavelmente ainda nos dias de hoje (como demonstra a pesquisa, no Brasil, de Fabio Akcelrud Durão), requer do analista uma visada para os erros e acertos da teoria. É este o papel da crítica da crítica: cultivar uma eterna insegurança a respeito de seu método.

Merquior se insere, portanto, em uma dupla interlocução. De forma direta, sua crítica ao formalismo e o consequente desejo de resolver suas lacunas se dirige principalmente à Europa. De forma indireta, sua atitude crítica busca soluções para um uso da teoria em qualquer contexto, inclusive no brasileiro, e procura denunciar os perigos dessa mesma teoria para a crítica e para a estrutura de ensino universitário. Na primeira direção, ela já é história. Na segunda, ela é presente.

Em certo sentido, talvez a discussão de pontos ultraespecíficos da guerra contra o estruturalismo talvez esteja superada. De fato, especialmente nos últimos textos, o problema de Merquior com a relação entre modernismo e formalismo beira à paranoia. Isso pode ser explicado pelo momento em que escreveu esses textos – momento em que os autores pós-estruturalistas produziam sem tempo para a autorreflexão –, mas também por uma característica de estilo. Merquior tem como característica principal de escritor, como

sabidamente sugere Candido na declaração citada anteriormente, uma tendência a “construir visões integradoras”. Essa característica foi alvo de críticas e elogios e, como tudo na vida, traz vantagens e desvantagens, como discutirei a seguir.

1.2 INTEGRAÇÃO OU GENERALIZAÇÃO? UMA QUESTÃO DE ESTILO

Embora Merquior fosse considerado um erudito, chegando ao ponto de ser acusado pelo psicanalista Eduardo Mascarenhas de “terrorismo bibliográfico” (segundo José Mário Pereira, a acusação foi feita depois de Mascarenhas ter declarado que contou o número de autores presentes no índice onomástico de *As ideias e as formas* [PEREIRA, 2001]), sua carreira como crítico de literatura não se deu na universidade brasileira. Ainda que tenha defendido teses e palestrado na Europa e no Brasil, Merquior era um crítico de jornal, que cultivou, tanto nesse meio quanto em seus livros, o ensaio como gênero principal. Além disso, nos ensaios publicados em suplementos literários e posteriormente reunidos em livro, o alvo normalmente visado era a polêmica (com o marxismo, com o formalismo, com a universidade ou com a psicanálise).

Entre as muitas acusações que Merquior recebeu, duas são de importância para este trabalho: a de ser redutor e a de ser hermético. Ambas justificam-se, em parte, pela forma do ensaio. Embora discutisse questões profundamente complexas e citasse (como satirizou Mascarenhas) em abundância, seus textos são bastante curtos. Assim, em um ensaio de poucas páginas, o autor dava-se ao luxo de citar muitos autores e ainda tentar resolver, por meio da aproximação de suas ideias, problemas como as razões da permanência da literatura, o valor estético ou a hierarquia de sentido. Em seus livros, dificilmente Merquior abandona essas formas breves de reflexão, o que, ao mesmo tempo em que é sedutor, pode tornar-se aparentemente redutor. A forma curta, é claro, não é um problema em si – penso, por exemplo, em textos curtos, mas fundamentais, de um Walter Benjamin –, mas a tentativa de evitar quaisquer lacunas, resolver todos os problemas e nada deixar sugerido pena diante do limite de páginas e deixa, constantemente, a impressão de que, talvez, as certezas não sobrevivessem à análise exaustiva. Essa característica leva a um primeiro problema na análise dos textos de Merquior: eles só se sustentam, muitas vezes, intertextualmente. Um exemplo claro é o ensaio de abertura de *A astúcia da mimese* (“Natureza da lírica”), de 1972, que se mostra infinitamente impreciso em uma série de questões. Como se verá mais a frente neste trabalho, na seção “‘Astúcia da mimese’ e a defesa da lírica”, a interpretação da tal “natureza da lírica” depende fortemente de outros ensaios do mesmo livro, bem como de questões

discutidas em *Razão do poema* (1965). Essa dificuldade manifestou-se na recepção dos livros. Na bibliografia comentada do volume sobre a *Poética* aristotélica da coleção Princípios, por exemplo, a autora afirma que o conceito de “mímese interna” é uma adaptação formalista do conceito aristotélico em que

[...] o objeto da representação [...] é muito menos relevante do que a estrutura verbal do poema, a qual é significante desde a disposição e o contexto vocabular até o espelhamento interno das palavras entre si, que se refletem e correspondem reciprocamente, antes de apresentar qualquer relação com referências exteriores [COSTA, 1992, p. 79].

Ora, a referência a um texto como “Sobre alguns problemas da crítica estrutural” [MERQUIOR, 1972] ajudaria a dissolver a confusão, já que uma de suas premissas básicas é exatamente a incompatibilidade entre o fundo romântico-formalista da argumentação jakobsoneana e a ideia de mímese. Outro exemplo é o retrato dado a Merquior pela historiografia da crítica de Wilson Martins, que inclui o autor como um formalista-impressionista, além de afirmar que ele não escrevia bem ou com clareza⁴.

Se, em muitos casos, a má vontade ou incompreensão explica-se por essas questões pragmáticas (para além da questão ideológica), há certa argumentação que elucida uma característica teórica (aquela sugerida por Candido): a tendência à generalização. O primeiro exemplo desse tipo de crítica a que me remeterei encontra-se em uma resenha de João Alexandre Barbosa sobre *A astúcia da mímese*, publicada na Revista Argumento em janeiro de 1974. Segundo o autor, a “fragilidade essencial do livro” é “sua precipitação teórica e certo ecletismo metodológico”, que o leva a não especificar nem o método de seu autor, nem separar, na maré de autores citados, quem é quem [BARBOSA, 1974, p. 140]. Nessa imprecisão, segundo Barbosa, restam boas análises em meio a análises medianas. Embora haja, na resenha em geral, um tom levemente implicante, não há como negar que, em sua “visão integradora”, Merquior constantemente fizesse relações algo inadequadas entre autores algo distintos.

Outro exemplo da crítica à generalização em Merquior encontra-se na polêmica com Ricardo Musse, estendida até quase a morte do primeiro e relatada no texto “A polêmica literária no suplemento *Letras da Folha de S. Paulo*”, de Rafael Zamperetti Copetti⁵. A

⁴ No trecho original: “Escrevendo melhor ou com mais clareza do que José Guilherme Merquior, havia, entretanto, um crítico, em 1965, que procurava integrar formalismo, em suas diversas hipóstases, num tipo totalizante de crítica, e era Franklin de Oliveira” [MARTINS, 2002, p. 153].

⁵ Disponível em

http://www.cce.ufsc.br/~nelic/Boletim_de_Pesquisa_6_7/a_polemica_literaria_no_suplemen6_7.htm (acessado em 02/06/2011).

discussão foi iniciada quando, na mesma edição em que se publicava uma entrevista de Merquior, dada a Bernardo Carvalho em ocasião do lançamento da reunião de ensaios *Crítica 1964-1989* (1990), apareceu uma resenha de Ricardo Musse. Nessa resenha, Musse criticava Merquior:

Na dúvida entre ser crítico ou erudito, opta pela superficialidade. Merquior utiliza-se da terminologia filosófica sem controle conceitual, ou mesmo, senso histórico, manipulando conceitos sem referência e vinculando pensamentos sem mediações. Assim, abundam em seus textos generalizações apressadas que colocam, por exemplo, Marx e Platão como pertencendo a uma mesma escola. Mas o descalabro maior de seu método é a sua preferência por rótulos, o que faz de sua crítica uma incessante afirmação de juízos de valor. Apegado à estereotipia, Merquior adjetiva tudo: o existencialismo de Sartre é “esquerdista”, o niilismo de Wagner é “erótico”, Marcuse é um “heideggeriano marxofreudizado” e Lévi-Strauss é o “maior sábio contracultural do estruturalismo [MUSSE, 03/11/1990, p. 4].

Segue-se a essa resenha uma polêmica, em que Merquior acusa Musse de má fé, por não explicitar o contexto em que a tal aproximação entre Marx e Platão foi feita, além de acusá-lo de não saber ler e, gratuitamente, chamar Bernardo Carvalho de ignorante por não ter compreendido seu trocadilho entre o termo “metástase” e o poeta Metastásio, segundo Merquior por não conhecê-lo⁶ [MERQUIOR, 17/11/1990, p. 6]. Na sequência Musse, muito astuciosamente, alega que Merquior, mesmo não o conhecendo, julgou-o por ser doutorando de filosofia da USP – “Não sei se aos doutorandos em ‘filô’ da USP se exige saber ler antes de pretender julgar” [MERQUIOR, 17/11/1990, p. 6] – e arremata:

[...] a partir de uma só frase que me apresenta como estudante da USP, ele traça considerações genéricas sobre as minhas atividades escolares, o meu futuro acadêmico, a universidade, a imprensa, a situação da cultura no Brasil etc. Ao ver a folha de uma árvore, o nosso embaixador na Unesco apronta seus canhões e abre fogo — contra a floresta inteira. Foi essa facilidade metodológica que critiquei [MUSSE, 01/12/1990].

Ao artigo de Musse se segue uma tréplica de Merquior, dirigida mais diretamente a Bernardo Carvalho (“O poeta Metastásio, Sigmund Freud, Hoffman e outros detalhes”, 08/12/1990, p. 2), além de um artigo de Celso Lafer (“Discussão exige ‘calma para ver e honestidade para informar’”, 08/12/1990, p. 2), que procura encerrar a discussão, valorizar a obra de Merquior e, de forma mais sóbria, criticar o tom de censura de Musse.

É claro que aproximações entre Marx e Platão não são, de forma alguma, um mal em si. Tampouco, no caso específico, demonstram uma generalização tão grave quanto o

⁶ A mesma página contém, logo abaixo do artigo de Merquior, uma resposta de Bernardo Carvalho, em que o escritor critica a pretensa arrogância de Merquior e reclama do ataque inesperado.

resenhista quer fazer parecer. Além disso, o resto da polêmica é bastante apelativo em qualquer sentido, tanto da parte de Merquior quanto da de seus opositores, que insistem em tratá-lo – de forma um pouco cínica – apenas como “nosso embaixador na UNESCO”.

Porém, tanto nessa resenha quanto na de João Alexandre Barbosa, pesa uma acusação que não é de todo arbitrária. Especialmente em seus últimos textos, Merquior apresentava uma faceta que flerta com um sarcasmo vazio e desiludido com a vida cultural brasileira. Poderíamos nos empenhar em uma explicação biográfica para essa melancolia tardia, mas, quanto às especulações sobre a personalidade de Merquior, quero deixar apenas uma: Merquior não era um “generalizador” por ser um polemista, mas tornou-se um polemista por ser um integrador. A biografia intelectual do autor, de fato, demonstra que sua vida foi permeada por interesses e influências múltiplas, unidas a uma personalidade interessada em concluir. Para alguns de nós, formular as perguntas pode parecer mais interessante, mas a preocupação principal de Merquior, que ele via como o centro do problema formalista, era a incapacidade de *explicar* o fenômeno literário e sua relevância cultural. O problema do valor, que permeia ensaios como “Kitsch e antikitsch” (de *Formalismo e tradição moderna*, 1974), era uma obsessão intelectual bastante legítima. Além disso, a tentativa de perceber, no fundo da teoria, os pressupostos que a formavam, levou-o a sacrificar muitas vezes, em nome da história das ideias, as especificidades de autores e obras, buscando unir tais ideias em um tronco comum que explicasse por que a teoria literária de cunho formalista-estruturalista rejeitou valor e referência culturais. Se é possível resumir, portanto, a força e a fraqueza da obra de Merquior, elas estão aí: na sua visão integradora, que leva a generalizações, mas também a importantes analogias.

Essa pressa em chegar a conclusões explica a constante revisão de algumas visões e a rejeição de algumas influências, além da surpresa que se tem, constantemente, ao vê-lo citar com estima um autor que, momentos antes, parecia rejeitar de todo. Além disso, muitos dos autores criticados por Merquior por serem assombrados pelo “fantasma romântico” aparecem nas entrelinhas de sua argumentação – caso do ex-professor do crítico, Claude Lévi-Strauss, que ele “recusa admirando” em algumas das mais belas e tolerantes passagens de *De Praga a Paris* (1986).

Resta saber se as conclusões, ainda que apressadas ou sujeitas à revisão, são realmente um problema para a teoria – teoria que muitas vezes defendeu, como afirma Todorov, que a única verdade é “que a verdade não existe ou que ela se mantém para sempre inacessível” [TODOROV, 2010, p. 40]. Ou se vale a pena buscar, na teoria, o que de relevante mantém-se e o que pode e deve ser ignorado em cada autor, evitando a injusta generalização de “O

vampiro ventríloquo”, segundo a qual a grande questão da crítica é “distinguir o bom vampiro do morcego incompetente” [MERQUIOR, 1990, p. 211]. Numa mesma obra, creio, há espaço para ambos.

2 MÍMESE

Mas essas correspondências naturais somente assumem sua significação decisiva quando levamos em conta que fundamentalmente todas elas estimulam e despertam a faculdade mimética que lhes corresponde no homem.

Walter Benjamin, “A doutrina das semelhanças”.

Ao final de seu livro sobre a mímese, que busca fazer um levantamento do uso do vocábulo ao longo da história do pensamento humano, Matthew Potolsky pede que, ao se tratar da idéia de imitação (ou representação), assumam-se que o vocábulo não contém uma definição unificada, mas uma história. Potolsky procurou, ao longo das páginas anteriores, traçar uma linha argumentativa sobre a mímese desde Platão até as moderníssimas teorias biológicas, das quais o nome mais representativo é Richard Dawkins. Para Potolsky, a ideia de mímese compreende não só as relações entre arte e realidade, mas também a própria noção de semelhança, fundamental ao pensamento humano. Ao final do livro, já fora relativizada a própria noção de referente, visto que boa parte das teorias do final do século XX buscaram apontar problemas no modelo platônico que supõe um original e uma cópia.

Como lembra John D. Boyd, o grau de variação do significado da mímese é natural, devido ao longo período de tempo em que ela foi a principal ferramenta de análise da arte. Não fosse mutável, ela não poderia ter se adaptado a tantas realidades distintas e seria “como um fóssil” [BOYD, 1980, p. 4].

Entretanto, em boa parte de sua história, o significado da expressão “mímese” é devido às obras de três autores fundamentais. São elas a mímese proveniente da tradição platônica, da aristotélica e da horaciana. Embora tenham como semelhança a crença de que a literatura em geral tem caráter representativo de certa realidade social, em larga medida diferem quanto a importantes detalhes.

Para Antoine Compagnon, a noção de mímese não sofreu variações tão bruscas, pelo menos entre Aristóteles e Erich Auerbach [COMPAGNON, 2001, p. 99]. A verdadeira transformação se daria, portanto, entre Platão e Aristóteles e, posteriormente, entre Auerbach e o tratamento estruturalista/pós-estruturalista, representado, para Compagnon, por Roland Barthes (especialmente quando este a ataca). De início, tentarei me manter na “primeira virada” da mímese, ou seja, nas diferenças entre o tratamento dado à noção na obra de Platão e na de Aristóteles, além de fazer curta referência à mímese em Horácio, com o objetivo de dissolver qualquer confusão entre essas três grandes tradições de interpretação das relações entre arte e realidade. É com essa discussão, afinal, que a recuperação do conceito de mímese por Merquior dialoga, direta ou indiretamente.

2.1 PLATÃO

A mimese em Platão compreende mais de um significado. No início do livro III da *República*, ela serve como distinção entre duas formas de discurso: o diegético (narrativo) e o mimético (discurso direto). Há, também, uma terceira forma, criada da combinação dos dois anteriores, a narrativa mista. O discurso direto é mimético, porque nele o poeta assume a voz de outro, imitando-o. Já no livro X, mimese compreende toda a atividade artística, não se identificando mais com uma forma discursiva, mas com a própria criação. Para Platão, a mimese do livro III é perigosa, pois o objeto imitado contamina o imitador, que reflete o caráter daquele que imita. Porém, mais perigosa é a própria noção de mimese subjacente a toda arte, já que ela reduz toda a criação artística à ilusão. Isso porque, para Platão, a verdade não se encontra na realidade natural, mas em instâncias metafísicas – o mundo das Ideias. A verdade está fora do mundo natural, e só é possível atingi-la pelo intelecto, pela filosofia. De acordo com o famoso exemplo de *A República*, o marceneiro faz a cama particular a partir da Ideia, mas o pintor faz a representação da cama a partir da cama particular do marceneiro. Para Platão, são três as camas: a real (que seria a cama essencial, cuja autoria seria divina), a particular (do marceneiro) e a cópia da particular (do pintor). Se as duas primeiras são legítimas, a terceira é problemática, pois é “uma produção afastada de três graus” da cama real [PLATÃO, 1973, p. 222]. É cópia da aparência do mundo, não de sua essência – são cópias das sombras refletidas do mito da caverna. Antes mesmo do exemplo da cama, há a afirmação de que a pintura funciona como o espelho, reflete a aparência do mundo natural, embora não possa refletir sua realidade essencial. No caso da pintura, a própria noção de perspectiva é limitadora, já que obriga o artista a readaptar o mundo sensível à sua própria deficiência de visão total.

O fato de Platão ter constatado que a representação artística é limitada obviamente não leva de imediato à afirmação de que ela é prejudicial. Leva, no máximo, à afirmação de uma inferioridade da representação em contraposição ao mundo sensível. Porém, para Platão, tal inferioridade não é, de forma alguma, inofensiva – o que pode ser lembrado apenas na menção da expulsão dos poetas por Sócrates n’*A República*. O problema, ao final, é que a hierarquização do conhecimento construída pela obra platônica – segundo a qual o conhecimento verdadeiro é atingido somente por meio do pensamento filosófico, mas nunca por meio do pensamento mimético – é um poderoso recurso argumentativo contra o poder de convencimento da arte.

As razões para a desconfiança platônica com relação à mímese são muitas. Primeiramente é necessário lembrar que, à altura da produção platônica, o estatuto da poesia estava em grande parte relativizado. A *Odisseia*, na visão de muitos comentadores, já mostra os sinais do declínio do mundo épico. A tematização não mais dos grandes feitos heroicos, mas da volta de Ulisses (de menor importância em comparação com o cerco a Troia), parece ser indicativo de que o papel da épica já decaía. Além disso, a escolha de Ulisses e a constante referência à sua astúcia levaram muitos estudiosos à comparação com a atividade do poeta. Como lembra James M. Redfield, Ulisses é talentoso em dar a mentiras a aparência de verdade [REDFIELD, 1994, p. 37 e s.]. Embora Redfield não considere a comparação entre a astúcia de Ulisses e a astúcia do poeta uma afirmação do caráter mentiroso da poesia (e nem poderia, visto que sua interpretação é muito mais aristotélica do que platônica), a possibilidade de comparação demonstra como o pensamento grego poderia, entre a *Ilíada* e a *Odisseia*, ter passado a questionar a autoridade suprema do poeta. Além disso, o advento da sofística e o consequente questionamento da verdade no nascimento da filosofia poderiam ter levado a uma desconfiança do alcance da representação poética para uma compreensão verdadeira do mundo⁷. Platão, como defensor da verdade, seria, nesse ponto, um homem de sua época.

A segunda razão que aponto é a importância da questão pedagógica para *A república*. John D. Boyd lembra que, apesar de os estudiosos constantemente colocarem a desconfiança com relação à autoridade do poeta como a principal razão da aversão à mímese demonstrada por Platão, em geral seus argumentos contra a mímese estão mais preocupados com o efeito causado na audiência. Como já foi dito, a inferioridade da representação em relação à variedade do mundo sensível e, consequentemente, à verdade da Ideia não leva automaticamente aos perigos da mímese. Ao contrário, leva antes ao entendimento da arte como pouco séria, pouco comprometida e, portanto, sem maiores consequências. Porém, para Platão, a mímese é perigosa, não um jogo inconsequente. Isso se deve, muito especialmente, ao papel que a poesia épica tinha na educação grega. Segundo John D. Boyd, a crença platônica no efeito da arte, largamente representada pela idéia de que as paixões passavam diretamente do poeta ao rapsodo (ou ao ator, no caso da tragédia) e, depois, diretamente ao público levou o filósofo a preocupar-se exatamente com as consequências da poesia na educação da juventude. A representação típica dessa crença seria, para Boyd, o *Íon*. Como aponta Matthew Potolsky, o argumento platônico é bastante semelhante ao de muitos de nós

⁷ Para discussão aprofundada do papel da sofística e das interpretações da astúcia de Ulisses, ver COSTA LIMA, 2006.

quando, em nossa sociedade, discute-se a influência dos *vídeo-games* violentos na formação do caráter infantil [POTOLSKY, 2006].

Por último, resta a questão do poder. A pergunta que Platão se coloca é basicamente a seguinte: nas mãos de quem deve ficar o destino da formação do caráter e da exploração do conhecimento? Dos artistas, que representam de forma imperfeita a aparência do mundo sensível, que já é de antemão apenas sombra da realidade do mundo das Ideias, ou dos filósofos, que são capazes de, por meio da lógica, chegar a esse mundo essencial e verdadeiro, corrigindo as incoerências por meio do método dialético? A lógica do sistema platônico só é capaz de dar uma resposta a essa pergunta: cabe à filosofia regular o papel da arte na formação dos grupos sociais. Em Platão, a regulação é basicamente moral. Só deverão ser representados na arte os ideais éticos para a formação da república. Não cabe permitir ao soldado que imite o escravo, não cabe ao homem controlado que imite paixões demasiadamente fervorosas e femininas. É como a carta registrada por Thompson (*Os românticos*), na qual se justifica a proibição da representação de uma peça em uma festa dos criados pela preocupação paterna (e patriarcal) com os efeitos que as emoções simuladas, os “gracejos”, podiam causar nos pobres, levando-os a buscar o prazer antes da obrigação, prejudicando assim a si próprios [THOMPSON, 2002, p. 28 a 31].

Na nova sociedade vislumbrada n’ *A república*, o lugar da arte deveria ser reduzido *em benefício dessa própria sociedade*. Assim, o lugar da filosofia como busca da verdade estaria garantido. À mimese, caberia o lugar de conhecimento sem maiores consequências, um papel moralizante, bastante diverso do que ela tivera no mundo antigo. Como conclui inteligentemente Potolsky sobre a questão, é impossível que o caráter progressista d’ *A república* não visse a mimese como “tecnologia do passado”:

É tecnologia do passado, que se limita à cultura oral e pela cultura oral, e que se liga mais à interação entre mãe e filho do que à deliberação política de homens maduros. Pode ser digna de respeito, mas não é mais apropriada às novas realidades políticas. [POTOLSKY, 2006, p. 31]ⁱ.

2.2 ARISTÓTELES

A *Poética* é a parte que sobrou de um tratado em que Aristóteles disserta acerca da natureza da poesia. Embora não haja referência direta à mimese platônica, certo nível de resposta do discípulo ao mestre pode ser sentido ao longo de todo o texto.

Em Aristóteles, o termo “mímese” nunca é usado no sentido em que aparece tantas vezes no texto platônico: como discurso direto. Na realidade trata-se de uma categoria anterior a qualquer classificação, uma forma de conhecimento “congenita ao homem”, pela qual o ser “aprende as primeiras noções” [ARISTÓTELES, 1979, p. 243]. No caso da poesia, a noção de mímese compreende ambas as formas de representação de vozes: o discurso direto e a narração. Isso porque diferentes imitações distinguem-se “umas das outras por três aspectos: ou porque imitam por meios diversos, ou porque imitam objetos diversos ou porque imitam por modos diversos e não da mesma maneira” [ARISTÓTELES, 1979, p. 241]. A natureza da mímese aristotélica não se confunde, pois, com o que seriam “modos” distintos – a poesia dramática, em que os personagens têm voz própria, e a poesia diegética, em que o poeta narra os acontecimentos.

Outra discordância da concepção platônica é que, em Aristóteles, a mímese nunca é tratada de modo depreciativo. Se colocarmos o texto na perspectiva de resposta, a *Poética* é um tratado que busca defender a poesia das acusações anteriores. Isso é possível, em primeiro lugar, pelas diferenças fundamentais do modelo aristotélico para o modelo platônico. Ao contrário de Platão, a compreensão aristotélica da realidade não serve a formas ideais, mas realistas.

Ora, como o conceito de realidade muda radicalmente da filosofia platônica para a de Aristóteles, que vê os objetos sensíveis como real e plenamente existentes, sendo a ideia ou forma a cada um correspondente ínsita a eles, é natural que em sua filosofia mude também radicalmente o conceito de “imitação” aplicado à realização artística. [...] Com Aristóteles temos o realismo no sentido natural do termo, que parte da aceitação do mundo e das coisas como reais [CARVALHO, 1998, p. 104-105].

É a partir do fim “do dualismo que opunha, no plano de uma teoria do conhecimento, o mundo inteligível e o mundo sensível” [PANOFSKY, 2000, p. 22] que a síntese aristotélica entre particularidade da representação e universal conceitual pode assumir que a realidade podia sim ser conhecida pelo pensamento mimético, salvando essa espécie de conhecimento dos três graus de afastamento da verdade conceitual. Além disso, a categoria da possibilidade, que contém o ato como potência, abre para a mímese um caminho distinto da noção de cópia (ou de cópia imperfeita).

Segundo a noção aristotélica de potência, embora algumas coisas não existam como “realidade consumada”, elas existem em potência [ARISTÓTELES, 2006, cap. IX]. O ato, portanto, é a realização de uma potência que, por sua vez, só é identificável por meio do próprio ato, ou seja, as duas categorias são indissociáveis:

Em Aristóteles [...] “ato” é par de “potência”, envolvendo a ideia de “transformação”; ato é para ele a realização da potência, que é a possibilidade de vir-a-ser; na sua filosofia, assim como a forma como concepção precede a matéria como realização, dado que é a concepção fundada na forma que informa a matéria, tornando real o que ela *poderia* ser, o ato precede a potência, dado que só em ato se pode identificar a potência [SOBRAL, 2005, p. 14, grifo do autor].

Ou seja: a forma preexiste à matéria, tornando possível a sua “enformação”, bem como o ato preexiste à potência, que o contém, mesmo que ele não seja realizado.

A categoria de possibilidade não é, em Aristóteles, destacável da realidade humana. Ao fim, o realismo aristotélico está exatamente em nunca desprezar o caráter de compreensão do humano que há na noção de possibilidade. Assim, a mimese aristotélica se dará não só segundo a categoria do que *é*, mas do possível, já que a “imitação incidirá num destes três objetos: coisas quais eram ou quais são, quais os outros dizem que são ou quais parecem, ou quais deveriam ser” [ARISTÓTELES, 1979, p. 266]. Além disso, a afirmação de que o drama pode representar “homens melhores, piores ou iguais a nós” [ARISTÓTELES, 1979, p. 242] leva, como aponta CARVALHO [1998], a uma autonomia da criação, que não mais subordina a mimese à simples cópia fiel de um referente real, mas dá a ela a possibilidade de transformar a realidade.

Tal interpretação da mimese aristotélica confirma a famosa tese de Gerald Else. Para o autor, a diferença básica da mimese aristotélica é o seu caráter de *criar* realidades.

O poeta, portanto, é um *imitador*, na medida em que ele é um *criador*, a saber: de enredos. O paradoxo é evidente. Aristóteles desenvolveu e mudou o rumo de um conceito que significava originalmente *copiar* fielmente coisas pré-existentes para fazê-lo significar *criar* coisas que nunca existiram, ou cuja existência, se de fato existiram, é acidental para o processo poético. Copiar é posterior ao fato; a *μίμησις* aristotélica cria o fato [ELSE, 1957, p. 322, grifos do autor]ⁱⁱ.

Embora a tragédia e a epopeia baseiem-se na tradição (mítica ou histórica), o bom poeta cria, a partir dela, algo novo. Como Aristóteles remete essencialmente ao drama e à épica, e com muito mais ênfase ao primeiro (o problema da lírica será analisado posteriormente neste trabalho), os comentadores entendem que a precisão do trabalho mimético – entendido como criador – está exatamente em “amarrar” a ação narrativa ou representada. Na tragédia, como explicitado especialmente no capítulo VI da *Poética*, é por meio do encadeamento dos fatos que o efeito trágico é garantido.

Porém, o elemento mais importante é a trama dos fatos, pois a tragédia não é imitação de homens, mas de ações e de vida, de felicidade [e infelicidade; mas felicidade] ou infelicidade reside na ação, e a própria finalidade da vida é uma ação, não uma qualidade. Ora, os homens possuem tal ou tal qualidade conformemente ao

caráter, mas são bem ou mal-aventurados pelas ações que praticam. Daqui se segue que, na tragédia, não agem as personagens para imitar caracteres, mas assumem caracteres para efetuar certas ações [...] [ARISTÓTELES, 1979, p. 246].

Assim, a imitação, para atingir sua finalidade (o efeito trágico), deve imitar não o pensamento ou o caráter, mas a ação. Caráter e pensamento são, na visão que Aristóteles registrou da tragédia, apenas elementos subordinados à ação. A tragédia fala de ações, e a estruturação da trama de ações que é o critério pelo qual se julgará a capacidade do poeta de atingir a finalidade.

A mímese aristotélica confunde-se, portanto, com a ideia de estrutura – estrutura essa não abstratamente universal, mas análoga à da realidade natural do mundo físico. A ressalva quanto ao caráter da ideia de criação de estrutura presente na criação mimética é necessária, primeiro porque, no mundo pós-teoria, a palavra é fortemente marcada pela ideia de universais abstratos e, depois (mas também em contrapartida), porque, como aponta Else, Aristóteles “é um grego, para quem criação significa descoberta (euresis), a revelação de uma relação verdadeira que, de certa forma, já existe no esquema das coisas” [ELSE, 1957, p. 320]ⁱⁱⁱ.

Como comenta John D. Boyd, a respeito da afirmação de Else sobre o caráter de formação de estrutura que é pressuposto pela mímese aristotélica:

Para ele [Aristóteles], o poeta busca a ação humana cuja significação, como vimos, é, em última análise, especificada pelo seu objetivo. Como já dissemos, seu processo nisso se assemelha àquele da natureza, no qual as formas concretas moldam, guiam, e desenvolvem a matéria em conformidade com seu objetivo e intenção. [...] O poema – e Else preferiria dizer o poeta – apreende o que é importante na vida humana e molda seu material de acordo com suas exigências estruturais [BOYD, 1980, p. 24-25]^{iv}.

Se a mímese aristotélica, ou seja, a relação entre estrutura criada e realidade, está na imitação de processos semelhantes aos naturais e, partindo deles, na criação de uma estrutura que emana alguma espécie de conhecimento interessante à humanidade, a finalidade, portanto, confunde-se com a ideia de encadeamento da ação capaz de criar o “efeito trágico”. A ação construída na tragédia é particular. Isso ocorre pela impossibilidade de representar o todo da vida humana. Por isso, o poeta “colhe” elementos de interesse humano (cultural) da realidade, a fim de, a partir deles, elaborar um encadeamento a partir das categorias de *necessidade* e *verossimilhança*. Tais categorias salientam, mais uma vez na *Poética*, o caráter de possibilidade sobre o de fato. Afinal, o poeta não narra (ou representa, no drama) “o que aconteceu”, mas “o que poderia acontecer, quer dizer: o que é possível segundo a

verossimilhança e a necessidade” [ARISTÓTELES, 1979, p. 249]. Assim, para Aristóteles, ser um poeta não se confunde com ser um “versificador”, visto que História ou Filosofia versificadas não são necessariamente poesia. Como salienta no capítulo IX da *Poética*, mesmo que o poeta esteja lidando com acontecimentos reais, eles devem ser verossímeis. Isso significa que a categoria de verossimilhança é uma categoria essencialmente lógica, completamente independente da ideia de realidade factual, mas fortemente dependente da categoria de possibilidade. Se o esquema aristotélico pressupõe que a realidade abarca não só o consumado, mas o possível, e se considerarmos a mímese como criação de estrutura independente, mas análoga, ao mundo natural, consequentemente o próprio mundo representado terá que, em alguma medida, lidar com essas mesmas categorias de potencialidade e consumação.

As leis da mímese são, portanto, análogas às do mundo real. Em contrapartida, não são julgadas diretamente por ele. Como lembra Potolsky, ninguém julgará uma criança que brinca de “imitar” um médico por ser incapaz de curar um doente, mas ninguém duvidará, por outro lado, que a criança desenvolve suas capacidades de raciocínio e conhecimento por meio do jogo [POTOLSKY, 2006, p. 37]. Assim também, pelo intermédio da mímese poética, somos capazes de encarar experiências dolorosas (como, no exemplo do próprio Aristóteles, a visão do cadáver) sem as confundirmos com a realidade factual e, por meio delas, aprender mais sobre nós mesmos (sobre nossa mortalidade, por exemplo).

Mas, se o julgamento não compete à comparação entre a mímese e seu referente direto, qual seria o critério de avaliação que permite que Aristóteles julgue o bom poeta e a boa poesia? Na *Poética*, a ênfase na ação ao caracterizarem-se os elementos da tragédia aponta para a lógica da verossimilhança. Ferir a verossimilhança é ferir a lógica interna dos acontecimentos. Embora se possa argumentar que a vida não tem lógica e que, quando estamos diante do caos da existência, a estrutura de causa e consequência é pouco determinável, a mímese da ação é particular. Ela colhe o acontecimento particular e dá a ele estrutura lógica, embora não necessariamente cronológica. Como aponta Paul Ricoeur:

Uma depois da outra é a sequência episódica e, pois, o inverossímil; uma por causa da outra, é o encadeamento causal e, pois, o verossímil. [...] o tipo de universalidade que a intriga comporta deriva de sua ordenação, a qual constitui sua completitude e sua totalidade [RICOEUR, 1984, p. 70]

Assim, a poesia seria “mais filosófica do que a história” e, portanto, guardaria um caráter universal, exatamente por conta do encadeamento da intriga, segundo Paul Ricoeur.

Isso porque, para o autor, a criação poética (ou sua recepção), por ser essencialmente narrativa e temporal, é uma forma de redescoberta e *organização argumentativa da existência* (já que a criação dos nexos causais, a verossimilhança, é o mecanismo pelo qual o autor pode atribuir significado aos eventos) – um conhecimento tão antigo quanto indispensável.

Seja como for, de fato parece que a estruturação mimética de uma sequência de acontecimentos “treina” nossa percepção de situações reais. Como aponta Potolsky: “como na arte, na vida cotidiana também contamos com a lógica (necessidade) e com a convicção (probabilidade) para fazer escolhas” [POTOLSKY, 2006, p. 41]^v. E é possível que, em grande parte, Aristóteles também estivesse pensando nas relações entre lógica da arte e lógica da vida quando insistiu no caráter de conhecimento que a mimese carrega.

Entretanto, tais interpretações do conhecimento advindo da mimese devem ser estendidas da noção de lógica do enredo para uma categoria mais generalista. Isso porque, embora o enredo tenha importância evidente para a visão aristotélica da tragédia, ele é *apenas um de seus elementos*. A tragédia é, afinal, composta não só de intriga, mas também de caracteres, pensamento, expressão, canto e espetáculo (ou, na tradução de Eudoro de Souza, que tenho usado até aqui: mito, caracteres, pensamento, elocução, melopéia e espetáculo). Em parte, a ênfase no conhecimento como advindo da lógica do enredo é justificada pela ênfase aristotélica no papel da ação. Porém, o uso do conceito de mimese para tratar da narrativa moderna (e, no caso de José Guilherme Merquior, da lírica) exige que não seja a ação o único e exclusivo alvo da criação poética.

No caso da literatura posterior, a dificuldade está em que, excetuando-se a própria Grécia, a literatura não pode ser considerada representação exclusiva da ação. Na literatura modernista, a representação de ações viu-se mesmo, em experiências extremas, completamente esquecida. E, mesmo em outros casos que não os mais extremos, é difícil ver na ação em si o motor exclusivo da intriga. Com relação a esse ponto, Paul Ricoeur, ao analisar a tese de James Redfield – segundo a qual o aprofundamento dos caracteres e do pensamento, na literatura grega, só ocorreria por meio da própria ação, visto que não há “vida interior” das personagens⁸ –, pede que a hierarquização entre a representação das ações como superior a dos caracteres e pensamentos seja amenizada [RICOEUR, 1984, p. 64 e 65]. Seria necessário abarcar, na ideia de ação, os elementos (pensamentos ou qualidades) que desembocam nela. Assim, em um romance, por exemplo, pensar, tomar decisões (ou não

⁸ A esse respeito, cabe lembrar as observações de Erich Auerbach a respeito do estilo de representação em Homero, que explicita absolutamente tudo (e sempre em termos de ação) [AUERBACH, 1987].

tomá-las), ser ou tornar-se algo é parte dessa estrutura de causa e consequência que faz da trama de acontecimentos (reais ou pensados) uma trama e não o acaso, caótico, da existência.

Há ainda, em Aristóteles, uma referência à mímese na música (na *Política*), além do caráter generalista que o conceito assume nos parágrafos iniciais da *Poética*, que leva a pensar que, embora o autor considerasse a ação como objeto principal da criação trágica, a mímese de caracteres e pensamentos não deva ser, para um desenvolvimento do entendimento da mímese, completamente dispensada.

Mas, se o conhecimento humano advindo da mímese aristotélica – que é uma estrutura autônoma construída a partir de leis reais – não se confunde simplesmente com a estrutura de causa e consequência da intriga, como é possível entender que espécie de conhecimento é esse? Talvez a resposta esteja no efeito purgatório da catarse, conceito problemático que exigiria mais uma dissertação para ser discutido. Alguns comentadores, no entanto, parecem concordar que a mímese aristotélica apresenta mais de um nível de conhecimento. No início de seu livro, James Redfield aponta para o problema da compreensão de seu objeto de estudo (a *Ilíada*): “Devo, pois, lembrar o leitor de um enigma, um quebra-cabeça que é central para este livro: por que nos importamos com essas histórias, que estão tão distantes de nós e que, de qualquer forma, nem são verdadeiras?” [REDFIELD, 1994, p. xiv]^{vi}. O problema não é, obviamente, só da *Ilíada*, mas de tudo o que classificamos, ao longo dos séculos, como literário. Redfield afirma que o leitor é alimentado pela experiência representada, pelo menos em três níveis, que procurarei aqui generalizar de certa forma, a fim de discutir a questão do conhecimento na mímese aristotélica.

Primeiramente, o mundo representado em Homero contém chaves de compreensão de uma época (psicologia, ética e teologia implícitas) diferente da nossa, mas que nos interessa conhecer. Em segundo lugar, a poesia homérica guarda chaves de compreensão acerca das “condições da ação”, ou seja, das condições do agir humano – como já havia assinalado na citação de Potolsky. Em terceiro lugar, há a capacidade do poeta (ou do ficcionista, posteriormente), do organizador da obra, de lidar logicamente com o material, potencialmente infinito, da vida humana. Conseguir dar à experiência humana uma lógica, que pode ser narrativa (como quereria Paul Ricoeur), mas não necessariamente precisa ser narrativa (e essa é a linha de interpretação, ao menos superficialmente, da lírica por José Guilherme Merquior), é o que faz do poeta “senhor de seu material” [REDFIELD, 1994, p. xv]^{vii}, e que dá ao leitor uma visão inovadora, mas não destacável da realidade, acerca da vida humana. Para Redfield, e talvez para o próprio Aristóteles, se ele pudesse argumentar: “toda obra de ficção é, ao mesmo tempo, uma crítica de uma sociedade e uma apreensão dela; e quanto mais grandioso

o entendimento, mais difícil a síntese.” [REDFIELD, 1994, p. xv]^{viii}. A estrutura dessa síntese, unida ao significado que dela emana, faz, de uma obra singular, uma representação universal da experiência humana que ela tenta compreender. Nessa linha, John D. Boyd, autor fundamental para a interpretação que José Guilherme Merquior faz da mimese aristotélica, afirmaria que, por ser a estrutura parte da elaboração da interpretação humana feita pelo poeta, as categorias de forma e conteúdo, no pensamento aristotélico, são inseparáveis, já que a compreensão do significado da obra, mesmo socialmente, está presente em sua estrutura (daí a insistência dos comentadores no caráter autônomo da poesia para Aristóteles). Além disso, para Boyd, é na inseparabilidade dessas categorias que repousa o equilíbrio entre singularidade e universalidade da poesia, já que o poema “não é nem o singular da história, nem o universal filosófico abstrato, mas uma transformação de ambos” [BOYD, 1980, p. 26]^{ix}. Finalmente, o autor afirma que a mimese aristotélica é “união orgânica entre prazer e conhecimento” [BOYD, 1980, p. 30], pois o prazer de admirar a realidade estruturada como representação já contém, em si, o conhecimento. A mimese, para Boyd, é uma estruturação da experiência humana significativa, que nos leva a conhecer. “Aristóteles viu, assim como todos os gregos, que a poesia pode ter valor como educadora; mas seu principal fim era, para ele, a contemplação deleitável semelhante à sabedoria.” [BOYD, 1980, p. 32]^x. É, portanto, pelo prazer da contemplação poética que a mimese se torna conhecimento. Não à toa, ao interpretar a catarse na mesma linha de Redfield, Paul Ricoeur a entende como mistura de prazer e aprendizagem, em que “termos que a ética opõe, a poesia une” [RICOEUR, 1984, p. 74].

2.3 HORÁCIO E A *IMITATIO*

Embora a mimese tenha sido um conceito-chave para toda a tradição que sucedeu Platão e Aristóteles, a entrada do conceito em grego no mundo europeu se deu bastante tarde. Apenas no século XVI a *Poética* de Aristóteles – que sobreviveu ao longo dos séculos no Oriente – definitivamente chegou aos teóricos e poetas europeus. Entretanto, como aponta Potolsky, essa “redescoberta” não suplantou a tradição que se instalara desde Roma: a doutrina da *imitatio* [POTOLSKY, 2006, p. 63].

A influência grega até o Renascimento, portanto, limitar-se-ia principalmente às noções da *Metafísica* aristotélica, especialmente a ideia de forma que preexiste à matéria. Segundo Erwin Panofsky, a noção de que a forma preexiste à matéria foi a chave que a

antiguidade encontrou para uma “conciliação entre Aristóteles e Platão”, pois, ainda que a *Metafísica* considere as artes em sentido amplo (não as “belas artes”, como no caso da *Poética*), a antiguidade latina a interpretou no sentido de que a forma preexistiria na mente do artista, levando-o a concretizá-la materialmente *a posteriori*. Na tradição latina, tal interpretação uniu-se a Ideia platônica, que deixa de ser uma entidade metafísica e passa a ser considerada como atributo do criador da obra. Como observa Panofsky, essa união entre duas interpretações tão distintas sacrificou não só a visão que Platão tinha da realidade, mas sua própria concepção de arte. O problema deixa de ser como a cópia perverte a Ideia (por ser obrigada a passar pelo mundo das aparências) e passa a ser se a cópia pode ou não atingir a intenção perfeita em beleza que existe na cabeça do artista – a famosa discussão que tenta supor se valem o mesmo um “Rafael sem mãos” e as obras de Rafael [PANOFSKY, 2000, p. 23 a 32].

É apenas, portanto, tendo notícia da filosofia grega (no caso de Horácio, a influência se dá pela *Retórica* de Aristóteles e pela obra de Neoptólemo de Páριο), mas longe de compreendê-la integralmente, que a antiguidade latina adaptou o conceito de mímese, bem como a função da poesia, à sua própria realidade sociopolítica.

A figura central dessa tradição de mímese retórica é Horácio. A *Arte poética* (*Epístola aos Pisões*)⁹ é um dos textos fundamentais que a tradição latina legou para a discussão posterior da mímese até o século XVIII. De fato, muitos dos ataques contra a mímese dirigem-se não tanto à *Poética*, mas à imitação de modelos, que foi a tônica da discussão sobre a mímese ao longo dos séculos.

A *Arte poética* de Horácio responde, em grande medida, à discussão de qual deveria ser a fonte de imitação principal: os gregos ou os poetas latinos anteriores a Horácio. Para o poeta, não é a antiguidade que dá autoridade a um poeta necessariamente, mas a qualidade. A defesa de Horácio da imitação de modelos gregos se deve, portanto, à crença de que a poesia grega era superior qualitativamente à latina. A partir dessa crença, Horácio explica, de forma didática, que qualidades seriam essas a ser imitadas pelos aspirantes à arte da poesia: brevidade, coerência lógica, combinação de conhecimento (da tradição) e gênio e busca da confluência entre deleite e utilidade. Essa última característica guarda uma diferença fundamental em relação à mímese aristotélica. Como foi discutida na seção anterior, a mímese aristotélica apresenta um equilíbrio (no sentido de dependência) entre prazer e conhecimento. É pelo prazer da contemplação estrutural que o conhecimento é adquirido. No caso da *Arte*

⁹ Todas as referências ao texto latino e à tradução têm como base a edição de TRINGALI, 1993.

poética, deleite e utilidade são *opções da poesia*, que o poeta *recomenda unir* (“Aut prodesse uolunt aut delectare poetae/ aut simul et iucunda et idonea dicere uitae”, versos 333 e 334). Para John D. Boyd, tal separação (o “ou” da sentença) demonstra que Horácio: “tem o empirismo de Aristóteles sem o realismo subjacente ao aristotelismo e o moralismo de Platão sem a dimensão filosófica dele” [BOYD, 1980, p. 48]^{xi}, ou seja, a fórmula do “instruir deleitando” nada mais é que uma fórmula, um pragmatismo, ao invés de realismo. Como aponta Dante Tringali em seu comentário à *Arte poética*, o utilitarismo é uma necessidade na configuração sociopolítica romana em formação: uma sociedade essencialmente pragmática [TRINGALI, 1993].

Além disso, a *Arte poética* é altamente influenciada pela ideia de unidade entre as artes (ideia da qual deriva o “*ut pictura poesis...*” do verso 361). A aproximação entre poeta e pintor tem duas consequências fundamentais. Primeiramente, ignora a rica separação entre gêneros miméticos esboçada pela *Poética* de Aristóteles na diferença entre objetos, meios e modos de imitação, e que considera as artes não só pelo que elas têm em comum, mas pelos elementos em que diferem. Depois, considerando-se a tradição da pintura clássica, recupera a noção de mimese como cópia idêntica, que muitos comentadores atribuem em grande medida a Platão – embora em Platão a cópia não seja *exata*, pois é *imperfeita*. Nesse sentido, a discussão das relações entre arte e realidade tem, na *Arte poética*, um evidente retrocesso. Porém, a contribuição de Horácio é inquestionável na discussão de como a arte se desenvolve por meio da cópia de modelos artísticos prévios. A relação entre criação e tradição, a discussão da relatividade do critério de originalidade artística (importantíssima para a crítica do século XX) e a importância das influências na criação devem a Horácio suas primeiras formulações.

É a linha da *Arte poética* de Horácio que o poeta Alexander Pope, no século XVIII, segue ao afirmar, no seu “Ensaio sobre a crítica” (1711), que, ao copiar os modelos antigos, o poeta copia a própria natureza:

Be Homer's Works your Study, and Delight,
Read them [os gregos] by Day, and meditate by Night,
Thence form your Judgment, thence your Maxims bring,
And trace the Muses upward to their Spring;
Still with It self compar'd, his Text peruse;
And let your Comment be the Mantuan Muse.
[...]
Nature and Homer were, he found, the same
[...]
To copy nature is to copy them [POPE, v. 124 a 129; v. 135 e v. 140]¹⁰.

¹⁰ Versão inglesa, com notas, disponível em: <http://www.ourcivilisation.com/smartboard/shop/popea/critic>

Para Pope, a imitação dos antigos é imitação da “Nature Methodiz’d” [POPE, v. 89]¹¹, ou seja, imitar Homero é uma forma de imitar a natureza. A partir da tradição, portanto, o poeta torna-se apto a melhor apresentar o mundo no poema, isso porque a natureza, no caso, já foi “domada” pelos poetas anteriores. Obviamente, essa afirmação vem diretamente da tradição horaciana, já que, em Aristóteles, estruturação e conteúdo são indissociáveis. Ela, mais que discutir que tipo de relação há entre natureza e poesia, procura explicitar que tipo de relação deve ser construída entre poeta e a tradição precedente. Por meio da tradição, o poeta se aprimora. Entretanto, a sabedoria, para Pope, está em, *a partir da tradição*, dos temas antigos, acertar a forma. De fato, embora tradicionalmente se afirme que a arte anterior ao romantismo é essencialmente cópia de modelos, dos originais (no sentido de origem), essa relação não é tão simples. A arte medieval não é cópia exata da tradição anterior, mas adaptação ao novo modelo, que mistura paganismo e cristianismo [PANOFISKY, 2002], assim como os renascentistas puderam lidar com a questão da imitação de modelos da antiguidade, sabendo do abismo temporal que os separava desses originais [POTOLSKY, 2006, p. 59-62]. Para Potolsky, deve-se lembrar que: “na verdade, não há nada inerentemente não-criativo na prática da *imitatio*” [...] [POTOLSKY, 2006, p. 51]^{xii}, já que foi, baseado nela, que se consolidou toda a tradição formal. Para o autor, boa parte do problema com a *imitatio* se deve a uma tendência dos estudos literários de entender as formas como universalmente dadas. Os gêneros, por exemplo, sobreviveram a séculos de reformulações – alguns, como a paródia, dependem intrinsecamente da imitação para serem compreendidos. E isso porque imitar, no sentido retórico, é, em grande medida, perverter. A imitação, para Potolsky, é não só influência *passiva*, mas uma competição entre antigos e modernos e mesmo uma readaptação a novos contextos, capaz de gerar obras de primeira grandeza (o exemplo do autor é como o confronto entre o amor à poesia de Virgílio e a nova ordem cristã dão origem a um Dante ou a um Milton).

Não à toa, a entrada no Romantismo se dá não só em termos de mudança de entendimento do critério de originalidade, mas mitifica o papel do poeta em larga medida, ao desconsiderar a *imitatio*. Gênio, talento e inspiração são alguns dos grandes preconceitos literários alimentados pelo fim da *imitatio*. Porém, o advento de formas realmente inovadoras

.htm (acessado em 02/06/2011). Em uma tradução literal: Seja a obra de Homero teu estudo e deleite,/ Lê-os [os gregos] de dia e reflete a noite/ Daí forma teu juízo, daí tira tuas máximas,/ E persegue cimo acima as Musas até a fonte/ Compara contigo, examina teu texto/ e deixa teu crítico ser a Musa de Mântua/ [...] A natureza e Homero eram, ele percebeu, o mesmo/ [...] Copiar a natureza é copiá-los [os clássicos]”.

¹¹ “Natureza metodizada” [POPE, v. 89].

e de uma liberdade de criação (e gosto) também nascem com essa morte. Não procurarei, por pura incapacidade, discutir como essas questões se deram no advento do Romantismo (ou dos Romantismos, já que é um conceito que abrange as formas mais variadas de expressão artística, sendo praticamente um estilo de exceções). Entretanto, cabe lembrar duas questões: a primeira, que a *imitatio* não morreu para sempre. Como lembra Potolsky, a noção de intertextualidade deve bastante a ela. Em segundo lugar, que a crise da mímese, a essa altura, deve-se muito a esse deslocamento de sentido. A mímese de cunho mais aristotélico, entretanto, sobrevive nos estudos literários em pensadores do século XX, especialmente em obras como *Mimesis*, de Erich Auerbach, que procura restaurar como, ao longo da história da literatura, foram achadas formas de representar a realidade e como essas formas remetem aos contextos históricos e sociais que as produziram. A forma final, ou o “auge” da história da representação, teria encontrado no romance seu ponto de chegada.

3 O CAMINHO DA MÍMESE PARA A LÍRICA

*To see a world in a grain of sand
And a heaven in a wild flower
Hold infinity in the palm of your hand
And eternity in an hour*
William Blake

*Is it me? For a moment...
The stars are falling.
The heat is rising.
The past is calling.
Is it me for a moment?*
Pete Townshend e John Entwistle, "Quadrophenia".

A primeira página do ensaio "Natureza da lírica", que abre o volume *A astúcia da mímese* (1972), de José Guilherme Merquior, contém a seguinte tese:

A que se aplica, no entanto, este modelo especial de mensagem que é a obra lírica?
A uma finalidade partilhada por todo o gênero propriamente literário: a representação fictícia de situações humanas, dotadas de interesse permanente [MERQUIOR, 1997, p. 17].

Em 1972, essa afirmação é provavelmente das mais problemáticas possíveis. Da noção de *representação* (mímese) associada à lírica, passando pela noção ultra-abrangente de "humano", à ideia de "interesse permanente", tudo soa ingênuo e ultrapassado para o que se convencionou chamar de "teoria literária" – teoria essa que encontrava seu auge, sob o signo do "estruturalismo literário", na Europa dos anos 70. Entretanto, a afirmação de abertura não é só contrária às concepções estruturalistas como pressuposto, mas uma crítica dirigida, que sentia, já àquela altura, o esgotamento dos padrões estritamente formais de análise. Pois, a princípio, afirmar que a finalidade da poesia é representar situações humanas e, de alguma forma, transmiti-las por meio de uma "mensagem especial", é tratar efetivamente de seu conteúdo e de seu significado, não só como obra, mas como estrutura dotada de uma função social.

Porém, a fim de analisar com justiça o quanto tal afirmação é problemática, faz-se necessário, antes de tudo, tentar buscar, em outras fontes, uma definição do que seria a "lírica", bem como porque ela não é associada diretamente à tradição da mímese.

Excluída da *Poética* de Aristóteles, embora não porque o filósofo lhe negue o estatuto de arte mimética, mas por simplesmente não ser sequer diretamente citada, a lírica é um gênero de complicada definição. Alguns comentadores não veem nela um exemplo de mímese por conta de seu subjetivismo. Outros, pelo motivo mais evidente: não há representação de ações – o que era fundamental, como foi discutido anteriormente, para o raciocínio

aristotélico a respeito da epopeia e do drama. Mas, se a lírica é um gênero distinto do teatro e da épica, quais são os critérios de distinção? Não é possível que seja a ausência de representação de ações, pois muito da produção posterior à Grécia tampouco representou ações exclusivamente.

Soma-se a esses problemas de conceituação, ainda, o fato de que a lírica não é somente um gênero fechado e de regras evidentes, mas, ao contrário, uma espécie de elocução que contamina outros gêneros. Como lembra um autor que muito se preocupou com a distinção entre gêneros, Earl Miner, é com razoável facilidade que se reconhece “uma passagem lírica dentro de uma peça ou de um romance” [MINER, 1996, p. 124].

Também Paul Ricoeur reconhece, em diversos textos narrativos ou dramáticos, passagens associadas à lírica. Para Ricoeur, entretanto, a chave de distinção se estabelece exatamente com relação à noção de narrativa. Narrar, na tese que defendeu em *Tempo e narrativa* é reorganizar (“refigurar”) a experiência humana em termos temporais (o autor utiliza a noção de intriga aristotélica, combinada à discussão sobre o caráter tríplice do tempo em Agostinho). Dessa forma, é possível avaliar o momento lírico como a interrupção da temporalidade narrativa.

A ideia de lírica como instantânea ou não temporal é bastante comum na tentativa de defini-la. Para Alfredo Bosi são, na realidade, três os tempos da lírica. O primeiro, um tempo descontínuo e fragmentado, advindo da experiência histórica, cultural e ideológica, “que tece a trama de valores do poema”. O segundo, “o tempo relâmpago da *figura*”, que traz o momentâneo à tona. O terceiro, o tempo que é reiterado pelo som, pelo ritmo, pela métrica e pelas mais variadas figuras de linguagem [BOSI, 1990, p. 123].

Já Earl Miner considera que tanto o tempo reiterado quanto o tempo histórico servem ao tempo estático. Isso porque, para Miner, a lírica em geral é caracterizada por uma não temporalidade específica, que ele chama de “presença”, e que se manifesta tanto formalmente quanto como apresentação temática: “[...] segundo parece ser o espírito da lírica, ela é por mim concebida como sendo literatura de radical presença, enquanto a narrativa é literatura de radical continuidade” [MINER, 1996, p. 126]. Além disso, para o autor, a lírica seria capaz de utilizar recursos (momentos) narrativos e dramáticos a fim de intensificar seu caráter presencial, temporalmente estático. Quanto a esse ponto, cabe lembrar que, embora constantemente se fale em “lírica narrativa” ou “lírica dramática”, como o autor aponta, essas características parecem não uma interrupção, uma pausa de que se possa dizer: “aqui acaba o lírico e começa o narrativo” (o que constantemente ocorre nas interrupções líricas que figuram em peças de teatro, por exemplo), mas, antes, figuram como parte da própria composição

lógica. Os exemplos possíveis são muitos, tanto com relação a versos quanto a estruturas inteiras. Que dizer, por exemplo, do “We are seven”, de William Wordsworth, que é composto quase inteiramente de diálogos, embora a impressão que cause seja francamente lírica? Ou, no caso brasileiro, de “A máquina do mundo”, de Carlos Drummond de Andrade? É um poema narrativo? E em que ponto ele deixa de ser? Finalmente, que dizer de “Tabacaria”, de Álvaro de Campos, poema lírico, mas repleto de interrupções narrativas – utilizadas como contraste à efusão lírica que permeia quase todo o poema –, além das diversas cargas de dramaticidade implícitas? De fato, a questão temporal parece importar para uma definição da lírica. Entretanto, talvez seja necessário lidar, no caso dela, com uma constante sensação de indefinição.

Para além da questão da não temporalidade, outro argumento ronda a questão da lírica: a subjetividade. Embora a subjetividade lírica não seja, em geral, confundida com a subjetividade do poeta (a pessoa), boa parte da tradição lírica se volta para a alta concentração em torno de um “eu” enunciador do discurso. Essa parecia ser, para Mikhail Bakhtin – um autor, diga-se de passagem, profundamente mais preocupado com a questão romanesca do que com a lírica – sua característica principal. No fragmento *Por uma filosofia do ato*, por exemplo, a centralidade em um “eu”, emissor de juízos de valor acerca de tudo o que é objetivamente dito em poesia lírica, é o fundamento da análise de um poema de Pushkin [BAKHTIN, 1993b]. Embora o “eu” exageradamente ressaltado tenha irritado uma parte da poesia modernista, é bastante difícil dissociar a noção de poema lírico daquele tom “afetivo-expressivo” que, Earl Miner afirma, parecer ter fundado todos os sistemas poéticos com exceção do ocidental [MINER, 1996, p. 119].

Quanto a esse ponto ainda (o da “lírica fundadora”), Earl Miner observa que, embora a tradição ocidental tenha como ancestrais reconhecidamente mais remotos os poemas épicos, é bastante possível que, na poesia oral grega, houvesse poemas mais curtos, especialmente se for verdadeira a tese de que os primeiros estágios culturais trazem, primeiramente, sons articulados sem significado, depois repetições e, posteriormente, o canto [MINER, 1996, p. 120].

A associação, ainda, da poesia com a música dificulta a conceituação, já que não é possível ter certeza a respeito do ponto em que lírica deixa de ser canção e se estabelece como gênero literário efetivamente. Na lírica grega, por exemplo, a noção de subjetividade aparece na poesia apenas na época arcaica, embora o canto acompanhasse os trabalhos e os sacrifícios desde não se sabe quando [PEREIRA, 2002, p. 198].

Uma tentativa de conceituação da lírica envolve, a princípio, portanto, o caráter não temporal simulado, a subjetividade enunciativa e uma associação com a música (o que, por extensão, revela uma ligação com um primeiro impulso expressivo). A essas características se une outra, não menos importante tanto para a definição do gênero quanto para a interpretação que José Guilherme Merquior fez dele: sua linguagem “estranha”.

Em um combativo (e polêmico) texto chamado “Contra os poetas”, Witold Gombrowicz se propõe a fazer o que, segundo ele, ninguém mais parece ter coragem: admitir que quase todo mundo, em segredo, não gosta de poesia, especialmente quando ela se apresenta sob a forma versificada. Mais do que isso: que, no fundo, ninguém realmente a compreende e que ela pertenceria a “*um mundo de mentirinha*”, no qual o que impera é a “fuga da realidade” [GOMBROVICZ, 2008, p. 21].

Os argumentos principais de Gombrowicz dizem respeito à poesia lírica em si e ao comportamento afetado dos poetas e seus admiradores. Vou me deter, por motivos óbvios, aos primeiros.

Segundo parece ser, o que incomoda o autor na poesia lírica não é o lirismo, que constantemente se associa à beleza:

Também não vão poder usar contra mim o argumento preferido de vocês, afirmando que eu não tenho sensibilidade poética, porque tenho e bastante – e quando a poesia me surge, não nos poemas, mas de mistura com elementos mais prosaicos, por exemplo, nos dramas de Shakespeare, na prosa de Dostoiévski e de Pascal, ou mesmo num ordinário pôr-do-sol, eu me arrepio feito os outros mortais [GOMBROVICZ, 2008, p. 21].

Para Gombrowicz, a questão é que o lirismo, quando combinado a elementos prosaicos, serve à humanidade. Segundo o autor, os problemas principais da lírica são, resumidamente, três, sendo que os dois primeiros estão bastante entrelaçados: a lírica não expressa o sentimento humano “imediato” e, por isso mesmo, não é capaz de lidar nem com a realidade do mundo, nem com a questão “humana”. Isso ocorre porque, além de os poetas escreverem apenas para si mesmos, não dando conta do necessário “confronto com outras realidades, diversas da nossa” [GOMBROVICZ, 2008, p. 24], eles servem a uma espécie de deus anterior a própria humanidade, a saber: a forma poética.

[...] por que eu não gosto de poesia pura? Por quê? Não será pelas mesmas razões por que não gosto de açúcar em estado puro? O açúcar serve para adoçar o café, não para comer a colheradas num prato, como cevada. Na poesia pura, versificada, o excesso cansa: o excesso de poesia, o excesso de palavras poéticas, o excesso de metáforas, o excesso de sublimação, o excesso, enfim, de condensação e de limpeza

de todo o elemento antipoético, o que faz os poemas parecerem um produto químico [GOMBROVICZ, 2008, p. 22-23].

A linguagem poética seria, portanto, uma linguagem diferente da humana, um valor em si mesmo, que os poetas vêm aperfeiçoando há milênios sem se perguntar “em que grau ela conservou ainda alguma ligação conosco” [GOMBROVICZ, 2008, p. 23]. Pode-se, sem dúvida, discordar desse ponto, dizendo que, em todos os gêneros, há assimilações (como vimos, a questão da *imitatio* foi de extrema importância para o desenvolvimento dos gêneros em geral). Pode-se, ainda, pensar que faz pouco sentido que um autor que tinha conhecimento da poesia modernista, com todas as suas experimentações formais, escreva um texto que acuse a poesia de se repetir formalmente, emulando assim formas anteriores a ela. Afinal, não é o momento modernista a culminância do espírito transgressor da tradição, da rebeldia em relação ao passado, que tornou as formas tradicionais insuficientes? Porém, antes de sucumbir à revolta que um texto como o de Gombrovicz naturalmente causa em qualquer um que goste de poesia, talvez seja possível perguntar: as “invenções” da poesia modernista levaram-na a uma aproximação da sociedade? É possível dizer, da poesia modernista, que abriu mão completamente de uma linguagem não prosaica? Embora “Contra os poetas” seja um texto provocativo, ele é preciso em apontar aquilo que qualquer pessoa pode ver na lírica (especialmente à medida que nos aproximamos da modernidade): sua linguagem é estranha, aparentemente não prosaica e não pragmática.

Essa característica da poesia (a singularidade de sua linguagem) ganhou, na teoria literária, uma importância incontestável. A certa altura chegou mesmo a parecer que o que caracterizava o gênero lírico era exclusivamente a diferença que seu meio guardava em relação aos meios de expressão “naturais”. É a essa tradição de teoria da poesia, representada pela “teoria do estranhamento” de Victor Chklovski, mas também pela “função poética” de Jakobson que a afirmação de Merquior, no início deste capítulo, refere-se diretamente. Em que medida, perguntaria Merquior, é verdadeira a proposição que diz que: “por ser o canto tão obviamente diverso da fala, e por deixar o lirismo típico de ser claramente expresso em prosa rasa, a lírica compartilha a alienação do drama” [MINER, 1996, p. 119]? É neste ponto em que me deterei, a partir de agora, a fim de explicitar a que argumentos a crítica de Merquior se dirige.

3.1 EXPRESSÃO SINGULAR DA LÍRICA

No início do texto “O que é a poesia?”, o linguísta Roman Jakobson observa que, para uma definição clara, é necessário, primeiramente, argumentar a respeito do que “não é poesia”. Primeiramente, não é poesia, na concepção de Jakobson, o estudo de temas poéticos (“[...] a questão do tema poético perdeu hoje sua razão de ser” [JAKOBSON, 1978, p. 168]). Isso se deve às conquistas temáticas da modernidade. De fato, se os temas poéticos se limitaram, por muito tempo, àquilo que poderia ser rotulado como “belo” ou “sublime”, a poesia modernista inverteu esses valores e buscou todos os negativos possíveis a fim de ampliar seu universo temático [FRIEDRICH, 1978].

Tampouco pode ser considerada a “essência da poesia”, para Jakobson, seu caráter intencional – sua intenção de criar o objeto poético. O primeiro exemplo são os experimentos das vanguardas surrealistas e dadaístas, que apelaram à escrita automática, no primeiro caso, e aleatória, no segundo, a fim de demonstrar a fraqueza do controle consciente sobre a obra de arte. Nesses casos, entretanto, poder-se-ia questionar Jakobson, afirmando que os poemas aleatórios e automáticos só são considerados poesia na medida em que possuem tal intenção vanguardista. Aliás, no limite, pode-se considerar que a intenção implícita na obra e o valor atribuído a ela socialmente são partes integrantes da composição dessa obra. Entretanto, o problema se coloca, para o autor, muito mais em relação à intenção como limitadora do espectro de sentido que a obra dispõe, ou seja: à intenção biográfica, à *correspondência entre impulso biográfico para a composição poética e a obra em si*. Exemplificando: provavelmente Jakobson concordaria que a nota de rodapé ao poema “Two years later”, de Yeats [VIZIOLI, 1992, p. 15-16], que explica as circunstâncias algo mesquinhas de sua composição, longe de esclarecer seu sentido, o limita em larga medida – ou seja, torna o poema muito menor do que ele é, valendo mais como “fofoca literária” que como estudo de poesia. E, embora as circunstâncias da morte de Maiakóvski estejam “[...] entrelaçadas de modo tão íntimo com sua poesia, que só é possível lê-la nesse contexto” [JAKOBSON, 2006, p. 13], isso só ocorre porque ele morreu como morreu. Afinal, seus “[...] motivos suicidas [...] foram tidos, não há muito tempo, por uma simples artimanha literária e, provavelmente, ainda o seriam, se Maiakóvski tivesse morrido prematuramente de uma pneumonia como Mácha” [JAKOBSON, 1978, p. 172].

Se a poesia não se confunde, portanto, nem com seu aspecto temático, nem com seu aspecto intencional, haveria uma “essência”? Para Jakobson, ela estaria exatamente na “poeticidade”, na “função poética da linguagem”.

Em “Linguística e Poética” (1960), Jakobson procura demonstrar que a Poética é um domínio da Linguística e funciona como um sistema. Como observa Cristóvão Tezza, é necessário ter sempre em mente que “linguística”, a essa altura, significa efetivamente um sistema à parte da cultura, uma abstração com fins científicos [TEZZA, 2002, p. 109]. No sistema literário, os estilos se sobrepõem por relações de diferença e permanência. Entretanto, mesmo nessa visada diacrônica ou histórica, deve-se entender que o objeto de estudo da Poética é “[...] uma superestrutura a ser edificada sobre uma série de descrições sincrônicas sucessivas” [JAKOBSON, 1973, p. 121].

Isso porque, embora as obras de fato se relacionem com a cultura, seja como assimilação, seja como negação (tanto enquanto obras, quanto enquanto recepção), para encontrar os traços estruturais recorrentes, é necessária a distância do olhar, capaz de organizar as obras nesse sistema. No caso das obras poéticas, o traço comum, a “poeticidade”, só aparece através da visão sistemática.

Somente quando morre uma época, quando se dissolve a estreita interdependência de seus diversos componentes, somente então é que, no famoso cemitério da História, erguem-se, acima de toda a sorte de velharias arqueológicas, os “monumentos” poéticos. [...] Assim também, quando encontrarmos um esqueleto humano num túmulo, esse já não presta para nada. Enquanto cumpre a sua missão, escapa à observação, a menos que o elucidemos artificialmente aos raios X, a menos que nos obstinemos em procurar o que é a coluna vertebral, o que é a poesia [JAKOBSON, 1978, p. 178].

A coluna vertebral do poema, seu esqueleto invisível, é a predominância da “função poética” sobre as outras possíveis funções da linguagem (“emotiva”, centrada no “remetente”; “conativa”, centrada no “destinatário”; “referencial”, centrada no “contexto”; “fática”, centrada no “contato”; “metalinguística”, centrada no “código”). A função poética se centra sobre a própria mensagem verbal. Embora ela não seja exclusiva da obra poética (na realidade, Jakobson reconhece que dificilmente uma mensagem verbal cumpre exclusivamente uma função), sua predominância nesse caso asseguraria um diferencial da poesia frente a outras mensagens [JAKOBSON, 1973].

Segundo “Linguística e poética”, a função poética se caracteriza pela projeção do eixo paradigmático (o eixo de seleção dos itens lexicais) sobre o eixo sintagmático (o eixo da contiguidade, da combinação na sentença). A diferença é que, na função poética, a seleção das palavras conta tanto quanto a sua combinação. Se, em outras situações linguísticas, o plano de seleção é secundário, nos domínios da “concentração na mensagem”, a equivalência (sonora, semântica, fonética, etc.) entre as palavras possíveis se torna parte importante da própria

mensagem, ou seja, “a equivalência é promovida à condição de recurso constitutivo da sequência” [JAKOBSON, 1973, p. 130]. Se essa ênfase na equivalência pode ser sentida tanto quando se escolhe uma determinada ordem para falar de dois nomes por conta de “soar melhor” (um emprego quase que inconsciente da função poética), ela também é largamente usada, por exemplo, na publicidade, pois, por meio do trocadilho ou de semelhanças sonoras, o *slogan* se torna potencialmente mais “grudento”. Essa preocupação com a equivalência pode também, é claro, ser sentida na prosa artística. Entretanto, no caso da poesia lírica, a preocupação com a própria constituição da mensagem é característica dominante. Jakobson afirma, ainda, que, enquanto a poesia épica coloca em evidência a função referencial da linguagem, a lírica geralmente alia à função poética a função emotiva, centrada no emissor, na primeira pessoa [JAKOBSON, 1973, p. 129]. O argumento da subjetividade lírica permanece, portanto, embora de forma secundária, na definição de Jakobson. Entretanto, tal ênfase em um referencial contextual ou em um emissor na poesia tem raízes na percepção (geral, nos estudos literários) da predominância da terceira pessoa na épica e da primeira, na lírica¹².

Além disso, cumpre observar que, para Jakobson, a própria noção de “função emotiva” é um fato linguístico – trata-se de uma predominância da impressão de emoção de um “eu” na sentença, e não de uma ponte a uma subjetividade real. A presença de uma função centrada no emissor é, deve-se lembrar, em Jakobson, parte de sua argumentação contra a ideia corrente no formalismo de que as ênfases emotivas eram fatos extralinguísticos. Para Jakobson, ênfases emotivas podiam sim ser analisadas e descritas (as ênfases fonéticas significativas, por exemplo) sem fugir ao âmbito da linguística – o que escapava desse âmbito, na realidade, era a categorização de verdade real da emoção [JAKOBSON, 1973, p. 124].

Há diferença entre reconhecer que muitas mensagens verbais concentram uma preocupação com a equivalência e entender que a natureza da mensagem poética é a ênfase no eixo paradigmático. Isso porque, ao aceitar a predominância da função poética como definição da poesia em si, a presença dessa predominância se torna critério de avaliação do

¹² A associação entre lírica e “função emotiva” e épica e “função referencial” é criticada por Merquior:

Aparentemente, trata-se de uma superação do primitivo anti-denotativismo [...]. Mas essa referencialidade acatada pela poética madura de Jakobson é tão somente setorial; corresponde à velha noção da “objetividade” do mundo épico, antítese da subjetivização própria ao lirismo [...]. [E] não se identifica com aquela alusividade universal inerente ao poder mimético do literário *em si*, logicamente anterior a qualquer diversificação em gêneros [MERQUIOR, 1997, p. 228, grifo do autor].

texto. Além disso, a poesia, caracterizada como concentrada na seleção sobre a combinação, distancia-se, no sistema de Jakobson, da língua corrente. Assim, embora no início de “Linguística e poética”, Jakobson rejeite o argumento que separava poesia (“‘não-casual’, intencional”) de outros fatos linguísticos (“‘casual’, não-intencional”) [JAKOBSON, 1973, p. 120], o que seu sistema faz é exatamente salientar o caráter estranho, diferente, da linguagem poética. O que muda, de fato, é que o funcionalismo estruturalista de Jakobson reconhece que todos os atos linguísticos apresentam alguma finalidade (não só a poesia), e que essa finalidade pode ser expressa por um sistema linguístico, ainda que não seja uma finalidade intencional – na realidade, é uma finalidade em si.

A base desse isolamento do resto dos fatos linguísticos, com o qual a poesia teve de se ver no sistema de Jakobson, já podia ser encontrada em textos anteriores do formalismo russo. A esse respeito, é de grande relevância o trabalho de Victor Chklovski, especialmente seu desenvolvimento da noção de “estranhamento”.

Preocupado com que tipo de efeito de percepção se dá quando se está diante da poesia, Chklovski busca colocar o discurso artístico como um discurso “especial”:

E eis que para devolver a sensação de vida, para sentir os objetos, para provar que pedra é pedra, existe o que se chama arte. O objetivo da arte é dar a sensação do objeto como visão e não como reconhecimento; o procedimento da arte é o procedimento da singularização dos objetos e o procedimento que consiste em obscurecer a forma, aumentar a dificuldade e a duração da percepção. O ato de percepção em arte é um fim em si mesmo e deve ser prolongado; a arte é um meio de experimentar o devir do objeto, o que é já “passado” não importa para a arte [CHKLOVSKI, 1976, p. 45].

Ou seja, a arte, graças à dificuldade de sua constituição formal, é capaz de liberar a percepção do automatismo em que ela se encontra em sua versão “pragmática”. Entretanto, é possível assumir a primeira proposição (quanto à dificuldade do meio pelo qual a arte se comunica), sem assumir a segunda (que este é o caminho único para o prolongamento da percepção na arte, ou que a percepção em arte é um “fim em si mesmo” e que, portanto, seu gesto de intervenção se resume a prolongar a percepção dela mesma como arte).

Examinando a língua poética tanto nas suas constituintes fonéticas e léxicas como na disposição das palavras e nas construções semânticas constituídas por estas palavras, percebemos que o caráter estético se revela sempre pelos mesmos signos: é criado conscientemente para libertar a percepção do automatismo; sua visão representa o objetivo do criador e ela é construída artificialmente de maneira que a percepção se detenha nela e chegue ao máximo de sua força e duração. O objeto é percebido não como uma parte do espaço, mas por sua continuidade. A língua poética satisfaz estas condições. Segundo Aristóteles, a língua poética deve ter um caráter estranho,

surpreendente; na prática, é frequentemente uma língua estrangeira [...] [CHKLOVSKI, 1976, p. 54].

Há diferença entre admitir que são características de certas manifestações poéticas a continuidade, certa “estrangeirização” da linguagem ou um determinado nível de “objetificação” e assumir que essas características *são a arte*. Primeiro porque a arte só é estrangeira ou objetificada em relação a algo. Segundo porque o fato de a arte criar esse nível de materialização não é prova de que ela apaga a percepção anterior. Antes, ela leva a um adensamento dessa experiência. A questão é que, para Chklovski, a “poeticidade” da obra poética se encontra exclusivamente em seu meio (na matéria linguística que o constitui). Trata-se, portanto, de uma percepção pela percepção¹³.

É em meio ao formalismo russo que a definição de poesia pelo seu teor de desvio da língua corrente ganha *status* científico. Posteriormente, essa conceituação da poesia se adensará e será repetida (de maneira muito distinta e em níveis diversos, é claro, da maneira chklovskiana) em outros teóricos e poetas ao longo do século XX. Acrescente-se a essa definição a constante noção de que a poesia não serve ao discurso utilitarista, que se trata de um discurso alheio ao pragmatismo, que é “inutensílio”. De acordo com Cristóvão Tezza, em capítulo intitulado “Para que serve a poesia?” [TEZZA, 2002], são três as motivações para a defesa da inutilidade da poesia na modernidade. A primeira é exatamente o cientificismo que o formalismo russo buscava imprimir nos estudos literários. A função poética garantia que a escrita artística não era assim designada só por um critério de valor, mas por fatos linguisticamente comprováveis e mensuráveis. Entretanto, Tezza acredita que “[...] a hipótese da ‘função poética’ da linguagem reforça, tecnicamente, a ideia naturalmente impressionista, ou apenas romântica, de ‘liberdade poética’” [TEZZA, 2002, p. 46 e 47]. A associação entre a separação da língua poética e língua corrente em Jakobson e Chklovski e o “fantasma romântico”, serão analisados mais adiante neste trabalho, já que se tratava de um ponto importantíssimo para Merquior. A segunda motivação apontada por Tezza é ideológica – devido a um exacerbamento do individualismo, a poesia é ponte para uma fuga da realidade, o que torna intolerável qualquer grau de referencialidade. A poesia, portanto, não deve estar a serviço do mundo, já que ela é escape dele. A terceira motivação é a questão da comercialização da obra poética. Os baixos índices de venda de livros de poesia levam ao entendimento do gênero como prestador de desserviço ao capitalismo, o que, por sua vez, leva

¹³ Merquior, ao criticar a ideia de “estranhamento”, afirma que ela defende “uma percepção-sem-objeto” [MERQUIOR, 1997, p. 227].

a uma exaltação da poesia como fuga a um sistema que tem como principal valor o monetário, ao invés do humano. “Nesse caso, a poesia passa a ser também a expressão concreta de uma atitude, transformando-se num espaço de resistência contra a reificação do homem” [TEZZA, 2002, p. 48].

Os problemas, portanto, de uma definição da poesia por seu uso particular da linguagem são inúmeros. Basta lembrar que boa parte daquilo que é entendido como desvio da língua corrente são convenções que, em sua origem, serviam a fins bastante pragmáticos. O metro, por exemplo, era convenção objetivando um fim de memorização. O mesmo ocorre quando do uso de diversas imagens poéticas, que tinha como objetivo a referência a obras anteriores – e, às vezes, a tratados filosóficos ou teológicos (textos dificilmente considerados inúteis do ponto de vista pragmático). A ideia de poesia como desvio da linguagem prática – e a consequente afirmação da poesia como não pragmática – parece ter, portanto, um significado ideológico para a modernidade (consciente ou inconscientemente) bastante mais complexo do que jamais tivera. Entretanto, não é possível ignorar que a obra poética é uma estrutura bastante particular, que não se esgota nas motivações práticas (ou psicológicas) de sua criação. Embora seja comum a generalização do panorama formalista-estruturalista como enfático quanto à dificuldade da língua poética – quanto a isso, deve-se lembrar que o próprio Jakobson se coloca ao lado de Chklovski e Mukarovsky [JAKOBSON, 1978, p. 176] –, uma obra particularmente parece ter dado um passo estranho a essa tradição. Trata-se da obra de Jan Mukarovsky, de extrema importância para a obra de Merquior, e que passarei a comentar a seguir.

3.2 A OBRA DE ARTE COMO “SIGNO, ESTRUTURA E VALOR”: A “FUNÇÃO ESTÉTICA” DE MUKAROVSKY

Mukarovsky, em seu texto “A arte como fato semiológico”, procura estabelecer cinco teses sobre a arte. Primeiro, que é preciso, ao tratar-se da literatura, considerar o “caráter de signo”, ou seja, de que a arte envolve, como o signo de Saussure, significante e significado. Segundo, que o significado da arte apresenta-se como um “objeto estético” coletivo, entendido a partir da cultura e dos sentidos inevitavelmente sociais. Terceiro, que as artes que apresentam “sujeito”¹⁴, ou seja, um conteúdo (ou tema), têm dupla função: são ao mesmo tempo signos “autônomos” e signos “comunicativos”. Quarto, que todos os signos autônomos

¹⁴ São artes com “sujeito” (artes em que a “função comunicativa” é evidente), para Mukarovsky, a poesia, a pintura e a escultura. Na dança, a função comunicativa é disfarçada, enquanto, na música e na arquitetura, ela é apagada [MUKAROVSKY, 1978 a. p. 135].

têm caráter triplo: envolvem simultaneamente a “obra-coisa” (texto), o “objeto estético” (social) e uma relação dialética com a realidade. Quinto, que a função concomitantemente autônoma e comunicativa possui um caráter mutável, fazendo com que os diferentes estilos manifestem-se “no decorrer da evolução, pelas oscilações constantes da relação com a realidade” [MUKAROVSKY, 1978a, p. 138].

Assim, enquanto obra, a literatura (“obra-coisa”) é material. Como significação (“objeto estético”), ela é social. Além disso, sua criação também tem caráter semiológico – ela sempre se refere a uma realidade (social, econômica, política, filosófica e etc.) pelo componente material. Porém, por ser um signo autônomo (não só comunicativo), essa relação não é direta, já que, nos signos autônomos, referência não significa coincidir totalmente com o referencial. Essa relação pode ser indireta, metafórica ou oblíqua – não se trata de um reflexo *passivo*. Na realidade, para Mukarovsky, ao mesmo tempo em que a forma leva a uma relação indireta com a significação, tornando mais difícil acessar seu nível comunicativo, ela é também significativa. Todo o componente formal na arte leva a uma potência de significação. No caso das artes com “sujeito”, ele funciona como um centro de significação para o qual convergem esses significados potenciais.

Na realidade, todo componente de uma obra de arte, até mesmo mais “formal”, possui um valor comunicativo próprio, independente do “sujeito” (tema). [...] É nesse caráter semiológico virtual dos componentes “formais” que assenta o poder comunicativo das artes sem “sujeito” (tema), poder que qualificamos de difuso. [...] O “sujeito” (tema) da obra desempenha simplesmente o papel de eixo de cristalização dessa significação que, sem ele, permaneceria vaga [MUKAROVSKY, 1978a, p. 135].

E permaneceria vaga porque, para Mukarovsky, ignorar o conteúdo e a referencialidade na análise da obra não afirma uma autonomia da arte, mas uma arbitrariedade.

A obra poética, enquanto obra de arte, não tem, pois, relação alguma com a realidade? Se a resposta a essa pergunta fosse positiva, a arte se reduziria a um jogo, cuja única finalidade seria a estimulação do prazer estético. [...] o enfraquecimento da relação entre o signo e a realidade não exclui, mas até mesmo mantém, a existência da relação entre a obra e o universo [MUKAROVSKY. 1978b. p. 164].

Pois se, como signo autônomo, a arte dificulta a percepção do referente, ela o faz para potencializar a abertura, a capacidade de entronização do discurso na realidade do receptor (leitor), que lhe associa significados singulares além dos já dispostos. À capacidade da obra consciente de enfraquecimento da relação entre realidade (de subtrair o enunciado da *práxis*),

com fins de universalização do discurso, Mukarovsky chama “função estética”. Mas mesmo a função estética ainda não é a arte. Ao assumi-la, a obra não apaga as outras funções da linguagem, tampouco seu caráter de signo (socialmente comunicável). Até porque a função estética é, para a semiologia estética de Mukarovsky, mais uma maneira de dirigir-se ao discurso do que uma capacidade inerente a ele. Segundo essa concepção, não deve ser considerada a essência da diferença entre linguagem poética e linguagem comunicativa nem a “plasticidade”, nem a novidade linguística, pois há dependência do *contexto de enunciação* – de como nos dirigimos ao texto. E isso ocorre porque, para Mukarovsky, “a obra de arte [...] é ao mesmo tempo signo, estrutura e valor” [MUKAROVSKY, 1978a. p. 132]. Além disso, a maneira por que nos dirigimos à arte, ou o porquê de a produzirmos, é variável de acordo com a nossa relação com a realidade¹⁵.

O problema de considerar-se a arte como um discurso naturalmente distinto da função comunicativa, e não como uma diferença de olhar que é cultural (na produção e recepção) é causado, segundo Mukarovsky, por uma falta de elucidação do caráter semiológico da arte. A consequência é que as teorias não semiológicas são levadas a: (1) ver a arte como “sequência de transformações formais” ou (2) uma interpretação independente (documental) da obra (“comentário passivo de uma evolução exterior à arte”) [MUKAROVSKY, 1978a, p. 135-136]. Se a “denominação poética” difere da “denominação comunicativa” é porque, culturalmente, buscamos produzir (ou buscamos na leitura) um discurso mais “aberto” (autônomo), embora ainda comunicativo (significativo).

É na estética semiológica de Mukarovsky que Merquior encontra, portanto, dentro da tradição da crítica estrutural, um caminho alternativo ao entendimento da poesia como um discurso *arbitrário de tão autônomo*. Um caminho “em que o objeto estético (a obra de arte enquanto signo) deveria ser visto como o ‘significado’ de seu ‘significante’ material (a obra enquanto coisa)” [MERQUIOR, 1991, p. 41].

Esse pressuposto, aliado, naturalmente, à influência que a teoria da forma socialmente determinada de Georg Lukács exerceu sobre Merquior ao longo de toda a vida, que o levou a buscar tanto a crítica aos problemas do formalismo em sua versão não mimética quanto a tentar definir a poesia por meio da mimese – temática e formal (ou cultural e interna).

¹⁵ Para Mukarovsky, da “arte pela arte” ao realismo, todos os estilos passam por uma relação com o real. A variação estilística demonstra que não há receita para relacionar arte e realidade, pois ela pode ir da intenção de retrato à negação total. Assim, não há relação “*mecânico-causal*” entre arte e sociedade, simplesmente porque a realidade transforma-se, bem como nossa maneira de lidar com ela. Entretanto, a análise dos estilos leva a uma elucidação de como nossa relação com a realidade pode variar.

4 “ASTÚCIA DA MÍMESE” E A DEFESA DA LÍRICA

*To them I may have owed another gift,
Of aspect more sublime; that blessed mood,
In which the burthen of the mystery,
In which the heavy and the weary weight
Of all this unintelligible world
Is lightened: – that serene and blessed mood,
In which the affections gently lead us on, –
Until, the breath of this corporeal frame,
And even the motion of our human blood
Almost suspended, we are laid asleep
In body, and become a living soul:
While with an eye made quiet by the power
Of harmony, and the deep power of joy,
We see into the life of things.*

William Wordsworth, “Lines (composed a few miles above Tintern Abbey, on revisiting the banks of the Wye during a tour)”.

Como vimos, para Merquior, na primeira página de “Natureza da lírica”:

A que se aplica, no entanto, este modelo especial de mensagem que é a obra lírica?
A uma finalidade partilhada por todo o gênero propriamente literário: a representação fictícia de situações humanas, dotadas de interesse permanente [MERQUIOR, 1997, p. 17].

Entretanto, àquela altura, o plano não era definir a lírica a partir da noção de mimese, mas incluí-la, como gênero diferenciado, em uma concepção geral da literatura como mimética. Isso significa que, para Merquior, a mimese importa para a definição da lírica na medida em que a defende de interpretações redutoras por serem estritamente formalistas ou moralizantes.

Como vimos, a tradição de interpretação da *Poética* salientou sempre a importância da ação transcorrida para a teoria da mimese. Isso se justifica pelo fato de a *Poética* analisar especialmente a mimese na tragédia – o que, por sua vez, justifica-se por ser a tragédia o gênero literário proeminente na cultura grega àquela altura. Porém, para Merquior, tal limitação imposta à teoria da mimese pós-aristotélica é anacrônica. A ideia de mimese como representação estrutural de experiências culturalmente relevantes, regidas não pela verdade factual, mas pela noção de possibilidade, independem da forma dramática. Para Merquior, na realidade, elas independem, inclusive, da ênfase na ação (ênfase essa que, como foi discutido anteriormente, possibilitou uma adaptação da teoria à análise da narrativa posterior à Grécia).

Se a inclusão da lírica na teoria mimética causa desconfiança devido à inexistência de ação, o objetivo dela, mais que admitir uma definição estanque da lírica, é aproximar a poesia dos outros gêneros. Assim, acreditava Merquior, a lírica estaria protegida das teorias que a entendem como um gênero baseado unicamente na construção de uma linguagem cifrada e

particularíssima, nas quais o fim último é o prazer linguístico. Na obra de Merquior, o papel do prazer, assim como era para Mukarovsky, é apenas parte do processo de apreciação da poesia, e a insistência no hedonismo como objetivo da apreciação é uma falácia aceita em certas configurações culturais que cultuam estilos hedonistas.

Nesse sentido, “Natureza da lírica – ensaio de abertura de *A astúcia da mimese* (1972) – pode ser lido integralmente como uma percepção da *relação existente entre a exclusão da lírica da mimese e o entendimento da poesia como um gênero inconsequente, fantasioso e hedonista*. Para Merquior, toda vez que a poesia lírica é tida como não-mimética, perde-se “o frágil, porém precioso equilíbrio aristotélico entre o aspecto hedonístico e o aspecto cognitivo na obra poética [...]” e passa-se a crer numa lírica que é “jogo irresponsável” ou “fantasia superficial” [MERQUIOR, 1997, p. 19]. Sem a mimese como suporte, resta a poesia ou definida pela ludicidade prazerosa de sua linguagem estranha, ou pelo poder instrutivo e moralizante de seu tema. Como vimos, essas duas más opções já se insinuavam no “ou” horaciano.

Mas como inserir a poesia na teoria da mimese sem desconsiderar seu caráter de não ação? Merquior salienta, em “Natureza da lírica”, a experiência de Kenneth Burke em *A grammar of motives* [1969a], que, buscando revelar a predileção aristotélica pela dramaticidade em seu aspecto ativo, associa a lírica à pausa no movimento. Em Burke, a ideia de pausa é a contraparte da ideia de movimento:

[...]aproxima-se a lírica da categoria de *ação*, que Aristóteles considerava o elemento principal do drama. E então, por treinamento dialético, procura-se por uma forma que terá como elemento principal o momento de pausa [*stasis*], de *repouso*. [...] Há o repouso como cessação completa do movimento (no sentido de que uma bola em movimento chega ao repouso) e há repouso como fim da ação (fim como finalidade ou como alvo), o tipo de repouso que Aristóteles concebia como o *primum mobile* do mundo, base de ambos: movimento e ação. [BURKE, 1969a, p. 475]^{xiii}.

Para Burke, o momento de *stasis*, o repouso da ação, que ele encontra representado constantemente na ideia de tranquilidade, calma ou quietude que abunda na poesia romântica de língua inglesa (o ensaio que contém a citação acima¹⁶ recorre, com mais insistência, a Keats e Wordsworth), é similar a um conceito do vocabulário aristotélico: a ideia de ação em potência¹⁷.

¹⁶ The problem of the intrinsic (as reflected in the Neo-Aristotelian School). In: *A grammar of motives*, 1969a.

¹⁷ Kenneth Burke utiliza “potential action” (ação potencial). Poder-se-ia, ainda, falar em potencial de ação ou potência de ato.

A representação na lírica, segundo Burke, se volta para a apresentação da ação não como movimento, mas como potencial. Entretanto, ao fazê-lo, a lírica não busca a ênfase na ação possível, mas no repouso anterior (ou posterior, como vimos) à ação. Ou seja: na lírica, como Burke a concebia, a mímese de ações em potência leva a apresentação do momento de *stasis* como a coisa em si, e não como preparação para o ato [BURKE, 1969a, p. 246].

Em Burke, a ação em potência se identifica com os estados de ânimo apresentados pelo poema. Trata-se, em certa medida, de uma adaptação da recorrência da ideia de presentificação e subjetividade lírica na base da poesia ao vocabulário aristotélico. Assume-se, segundo essa visão, que subjetividade (no sentido de centralização no *eu* enunciador) e presentificação não são estranhas à mímese. Assume-se, ao mesmo tempo, que a teoria da mímese importa não só pela ênfase aristotélica na ação transcorrida em um espaço de tempo. Há lugar para o “não tempo” da ação em potência, bem como para o agente que não chega a agir: o “eu lírico”. Preservar a ideia de existência de “um elemento não-dramático no seio da ação mimética” [MERQUIOR, 1997, p. 20] é, para Merquior, a maneira mais interessante de evitar esteticismos e a busca do didatismo na discussão da função social da poesia.

A fim de esgotar uma definição da lírica, Merquior recupera a noção de representação do momento de *stasis* como “mensagem” da obra – ou seja: no poema, a mensagem é mimética. E, para comunicar sua mensagem, ela se vale de uma utilização particularíssima de seu material – a língua. Particularíssima porque, para Merquior, a linguagem do poema busca mimetizar a própria mensagem.

Dessa forma, a preocupação jakobsoneana com a inversão de prioridade de eixos na poesia – a “função poética”, que projeta o eixo de seleção sobre o eixo de contiguidade – é parte do processo poético, embora não se confunda com a sua natureza. Se há, como admite o Merquior de “Natureza da lírica”, uma ênfase no material na composição de um poema (“[...] a carne das palavras é tão importante quanto o seu sentido” [MERQUIOR, 1997, p. 17]), que ressalta o plano de seleção normalmente inconsciente e desconsiderado na composição de enunciados espontâneos, essa ênfase só passa a *significar* na medida em que tem, como eixo centralizador, o tema. E isso porque, embora Merquior fale genericamente em *mímese*, “Natureza da lírica” pressupõe dois tipos de processo: uma mímese interna (que procura dar à “função poética” de Jakobson um objetivo, impedindo-a de ser pensada como um fim em si mesmo) e uma mímese externa¹⁸ (que procura incluir a poesia como gênero capaz de equilibrar, como a narrativa, a autonomia ficcional e a referência sociocultural). Embora o

¹⁸ Merquior não utiliza o termo mímese externa (que utilizo aqui com fins de paralelismo terminológico). O autor se refere à mímese do mundo sociocultural como “mímese cultural” [MERQUIOR, 1997, p. 31].

autor trate dessas duas mímeses como processos distintos, a ligação entre elas é estreita. Ocorre que, no caso da mímese interna, o caráter de processo é mais evidente do que em sua contraparte. Pode-se arriscar afirmar inclusive que, enquanto a mímese interna evidencia uma forte consciência na elaboração – ou, pelo menos, uma intencionalidade implícita à própria obra – a mímese externa é inevitável e, possivelmente, inconsciente em larga medida.

Se, ao analisar a tragédia, Aristóteles insistiu nas categorias de necessidade e possibilidade para a coerência do enredo, Merquior procura, com a mímese interna, adaptar essas categorias para o estudo da poesia lírica. Assim:

Poema é uma espécie de mensagem verbal fortemente regida, quanto ao funcionamento da linguagem, pela projeção do princípio de equivalência do plano da seleção das palavras para o plano de sua sequência na frase. Esta mensagem consiste na imitação de estados de ânimo (*stasis*), e tem por finalidade a transmissão indireta, por meio de estímulos não puramente intelectuais, de um conhecimento especial acerca de aspectos da existência considerados de interesse permanente para a humanidade [MERQUIOR, 1997, p. 27].

A “função poética” de Jakobson é assumida, portanto, como característica do meio pelo qual a poesia se configura. Essa configuração é orientada, por sua vez, pelo objeto do poema (os estados de ânimo identificados à ação em potência), mas também pelo fim desejado (a transmissão de conhecimento). O equilíbrio do poema, tanto em sua composição quanto em sua interpretação, dependia, para Merquior, da percepção do processo como tríplice. Portanto, a linguagem “estranha” da poesia só pode ser considerada verdadeiramente poética na medida em que ela encontra um caminho de mimetizar os estados de ânimo e, assim, transmitir conhecimentos culturalmente relevantes. Ainda que ela o faça com dificuldade ou não intencionalmente (no sentido de intencionalidade do escritor). Quanto a isso, deve-se lembrar que, para Merquior, são diferentes (ou podem ser) os significados e ideologias conscientemente declarados pelo autor biográfico e os sentidos que permitem à obra significar culturalmente.

[O artista] Sabe que participa da realidade quer queira quer não – e que no simples ato de contemplá-la já se esconde a presença de uma crítica e de uma política. A partir daí, o artista assume uma posição. [...] De que nos serve afirmar um Baudelaire dândi, flaneur, “aristocrático”, um Baudelaire fundamentalmente decepcionado com uma revolução (a de 48) e mesmo com a própria hipótese de toda e qualquer revolução, se o poeta Baudelaire, se a visão que surge dos poemas, levantam para nós o primeiro grande retrato-denúncia da vida moderna na grande cidade industrial? Há uma ideologia do artista e uma visão-do-mundo da obra. [...] Com a palavra e com as formas, o homem cristaliza o seu viver e chega a dominá-lo; mas esta “denominatio” é uma “dominatio”, e também uma conservação [MERQUIOR, 1965, p. 198].

O poeta como “master of his material” de James Redfield se insinua na própria composição do poema. Uma composição aberta, como queria Mukarovsky, aos potenciais significados sociais, e que compreende a obra-coisa como caminho para a compreensão do objeto estético, e não como fim último.

Como, entretanto, o poema atinge esses significados “humanamente” relevantes? Que tipo de processo faz da representação esse tipo tão singular de conhecimento que, segundo Merquior (e como parecia afirmar Aristóteles) não é nem puramente intelectual, tampouco hedonista? “Natureza da lírica” aposta no conceito de “astúcia da mímese”.

A expressão havia surgido anteriormente, no ensaio “Sobre alguns problemas da crítica estrutural”¹⁹, publicado na revista *Colóquio/Letras* em 1971 e que foi posteriormente reunido no conjunto de ensaios de 1972, intitulado *A astúcia da mímese*.

A “astúcia da mímese” faz referência à capacidade que uma obra literária (independentemente do gênero) tem de, por meio da representação de particulares ficcionais regulados pela verossimilhança e necessidade, referir ao universal – ou seja, a significados que transcendem a experiência (historicamente datada) relatada. Nas palavras de Merquior, é: “mediante a representação não servil de particulares [...] que se busca transmitir significações de ressonância universal. Por uma espécie de *astúcia da mímese*, a representação do singular logra significação universal” [MERQUIOR, 1997, p. 22].

A ideia de universalidade da literatura, da “poesia mais universal que a história” de Aristóteles, exige explicação. Como vimos, em Aristóteles, é o conhecimento advindo da estrutura verossímil que capacita a literatura a abrir-se para a reflexão da experiência real. Porém Aristóteles não chega a dissertar sobre as variações culturais que são, para muitos, um empecilho de interpretação efetiva do significado da obra. Merquior procura ver, na literatura, esse mesmo poder de referência “universal” que, entretanto, deve ser pensado em termos realistas. As obras só sobrevivem, segundo Merquior, quando encontram solo fértil em que germinar, embora a aparente inacessibilidade do contexto efetivo de produção das obras não impossibilite falar em momento histórico, contexto de época ou contexto cultural. Afinal, para Merquior, uma obra permanece significativa não só por sua “transistoricidade constitutiva” (a experiência da linguagem, a vivência do homem, a criação de clãs ou de grupos sociais e sua experiência particularíssima enquanto conscientemente mortal) ou por suas “transistoricidades

¹⁹ No trecho de 1971: “já a verdadeira referencialidade *mimética* da *espécie* literatura é o *conteúdo* da obra de arte, nos termos da excelente definição de Peirce: conteúdo é aquilo que a obra deixa transparecer sem mostrar. O referente aqui é sempre tácito, poderosamente encoberto por uma espécie de *astúcia da mímese*, e é nele que a análise objetiva do texto literário descobrirá a rede de relações, afinidades e/ou antagonismos, entre a obra e o seu meio sócio-cultural, tudo inervado, é evidente, na tensão interpretativa que o *hoje* lança sobre o vai-e-vem analítico do texto à história” [MERQUIOR, 1997, p. 228].

das constantes culturais” (a sobrevivência de algumas regras sociais), mas também pela transitoriedade “*constituída* pela experiência dos povos históricos” [MERQUIOR, 1997, p. 50 e 51]. Para os povos históricos, a arte passada não importa apenas na medida em que representa um contexto singular e irrepetível, mas como elucidação a respeito de certa época que é de importância histórica. O interesse pelas formas leva, por sua vez, a um interesse pelo contexto de produção. Nesse sentido, a tensão entre contexto presente e contextos passados não é obstáculo à interpretação, mas uma possibilidade mesma de elucidação constante e constante produção de novos sentidos. Como discutirei mais adiante, é nesse ponto exato que Merquior via não só o problema de parte das teorias estruturalistas (e pós), que veem na linguagem e na distância histórica um obstáculo intransponível no acesso ao texto, mas também o perigo de certa aquiescência da teoria literária a uma interpretação total, que, consciente da dificuldade, assume que não há problema algum em projetar sobre o texto significados completamente alheios a ele.

Afinal, para Merquior, o texto literário é uma estrutura de significados potenciais, devidamente hierarquizados, que guarda relação tanto com o contexto de produção quanto com o contexto que a ressignifica (e que, por meio dela, busca elucidar o contexto que a produziu). No caso da poesia lírica, mais do que em qualquer outro gênero, a inexistência da ação como motor de construção da estrutura leva a, pela necessidade aristotélica, uma adaptação da linguagem ao tema representado. Ou seja, por necessidade de expressão temática, o poema recorta a realidade e, recortando-a, mimetiza em sua linguagem os aspectos temáticos por meio da mimese interna. Embora o critério de originalidade de uma obra se dê, como afirma o Merquior de *A astúcia da mimese*, não em termos de conteúdo, mas no aspecto formal, é perfeitamente possível compreender, na leitura das obras do autor (e muito especialmente nos textos posteriores a esse *A astúcia da mimese*) que essa “forma” se refere também a aspectos “conteudísticos”. Ou seja: a afirmação de que o critério de originalidade na literatura se dá por meio da forma não se confunde, já em *A astúcia da mimese*, com a ideia de função poética como natureza da lírica. O meio do poema (a língua) é regido pela função poética. Porém a justificativa das escolhas formais na obra lírica é motivada pelo seu tema, o que significa que a forma, em literatura, mais que em qualquer outra espécie de texto, cifra sob suas formas as ideias que proclama indiretamente. O inevitável acasalamento entre estético e ideológico (e, mais do que isso, a crença de que a estética é sempre, em certa

medida, uma ética) é ponto pacífico nos ensaios de Merquior ao longo de toda a sua carreira como crítico de literatura²⁰.

Nesse ponto, cabe uma digressão: lembrar o exemplo usado por Bakhtin/Voloshinov para justificar por que o formalismo russo é menos um “formalismo”²¹ do que uma poética linguística (ou uma “estética material”).

Subentende-se que a forma é realizada com a ajuda do material – ela está fixada no material: mas, em virtude de sua significação, ela ultrapassa o material. *O significado, a significação da forma tem relação não com o material, mas com o conteúdo.* Assim, por exemplo, pode-se dizer que a forma de uma estátua não é a forma do mármore, mas a forma do corpo humano, com a qualificação acrescentada que a forma “heroíza” o homem esculpido, ou o idôlatra, ou, talvez, o denigre (o estilo caricatural nas artes plásticas); isto é, a forma expressa alguma avaliação específica sobre o objeto esculpido.

A significância avaliativa da forma é especialmente óbvia no verso. O ritmo ou outros elementos formais do verso abertamente expressam uma certa atitude ativa em direção do objeto [BAKHTIN/VOLOSHINOV, s/a, p.16].

É evidente que, ao assumir a premissa de Bakhtin/Voloshinov de que a forma contém inevitavelmente um tom não destacável dela (premissa essa que está presente em outros termos na “forma” a que se refere Merquior) invalida completamente a distinção entre forma e conteúdo na arte. Ninguém em sã consciência buscará o significado da obra no mármore (material) da escultura de um homem. O material significa a partir do ponto em que se torna significante diante de um impulso enformador. Quanto à escultura de Bakhtin/Voloshinov, o homem idolatrado ou denegrido é sua forma. Para Bakhtin, a tipologia de estruturas narrativas, metros ou ritmos destacados de seu contexto formal nada mais é que análise material. A forma guarda o tom²², o conteúdo da obra. Para Merquior, há um grande engano em: “[...] querer captar uma ‘mensagem’ dentro de um estilo e das palavras, quando toda a mensagem é a linguagem mesma: a ideia não está na palavra, não se vestiu com ela; a ideia, a significação, a mensagem, *é a linguagem*” [MERQUIOR, 1965, p. 190 a 191, grifo meu]. Portanto, não há como reconhecer um conteúdo como se utilizando de uma determinada forma – já que é a forma seu conteúdo mesmo, e não os possíveis processos linguísticos ou possíveis figuras de linguagem. Como vimos, essa divisão entre forma e significado já não

²⁰ É possível citar, como exemplos mais evidentes de como essa ideia se manifesta na obra de Merquior desde o início até o fim, os ensaios-manifestos “Responsabilidade social do artista”, de *Razão do poema* [MERQUIOR, 1965] e “As ideias e as formas”, do livro homônimo [MERQUIOR, 1981].

²¹ Como elucidação terminológica, lembro que, na obra de Merquior, especialmente em *Formalismo e tradição moderna*, o termo “formalismo” é usado genericamente para se referir às tendências críticas que ignoram o significado cultural da obra de arte. Entretanto, Merquior distingue “formalismo” de análise formal – a análise que considera o significado sociocultural da forma.

²² “Tom emocional-volitivo” ou “entoação” são os termos que aparecem nos textos de Bakhtin ou de sua possível autoria.

fazia sentido à altura da *Poética* aristotélica. Mais que isso: a posição de Merquior quanto à mimese no poema deve não só à estética aristotélica, mas liga-se a ideia de mundo (e compreensão dele) definida por Aristóteles.

Embora Merquior aceitasse a possibilidade de que a arte, como “manifestação simbólica”, guardasse uma função antropológica invariável (embora essa função não pudesse ser reduzida a qualquer ideia de uma natureza humana invariável historicamente, como ele longamente procura demonstrar no ensaio “Estética e antropologia: esquema para uma fundamentação antropológica da universalidade da arte” [MERQUIOR, 1965, p. 208 a 242]), essa função inconsciente não pressupõe que seja possível entender a arte em termos a-históricos.

Se a antropologia estrutural pode justificar a universalidade da arte, a estética deve – ao assumir a posição de que a arte tem função inconsciente, demonstrada pela sua onipresença como função cultural (ainda que se trate de um inconsciente estrutural e não “conteudístico”) – aceitar que as estruturas inconscientes são (além de dificilmente acessíveis) inúteis para uma compreensão da arte como fenômeno cultural.

E isso porque a arte só passa a significar se preenchida pelos sentidos cultural e historicamente dados. Para Merquior, a linguagem é a construção por meio da qual podemos acessar os significados sociais, não porque a arte não importe por si e necessite de justificação externa, mas porque é em meio à cultura que ela é produzida e recebida como arte. A linguagem não é diretamente referencial:

[...] ligada umbelicamente à sociedade, a linguagem não se escraviza à natureza; as palavras não se reduzem a relacionar-se, de forma simples e imediata, às coisas; a semântica não pode ser física; a onomatopéia não pode [...] ser a fonte e a razão do ato linguístico [MERQUIOR, 1965, p. 229].

Porém, “[...] a subjetividade da linguagem não nos impede de apreender o mundo objetivo, mas se revela formadora, objetivadora, das impressões sensoriais” [MERQUIOR, 1965, p. 232]. É a totalidade dessas percepções subjetivas que configura o mundo objetivo e a realidade da cultura. Essa última não se opõe, na obra de Merquior, ao mundo natural, o que o impede de ver a referencialidade oblíqua da literatura, constituída pela linguagem, como separada pelo abismo de uma verdade inatingível do mundo natural. Se ela não é simples reflexo do mundo, é porque o ser linguístico é não só receptor, ventríloquo de significados recebidos passivamente – e isso, graças à própria linguagem. “Linguagem é atividade; é um ato de síntese, pelo qual o espírito, exercendo seu poder ordenador, objetiva as impressões que

recebe do exterior, conferindo-lhes a estabilidade da significação” [MERQUIOR, 1965, p. 232].

Assim, embora seja possível pensar a arte como uma função de um inconsciente atemporal (tese da antropologia estrutural), essas estruturas inconscientes (por serem estruturais) são vazias, necessitando, portanto, de um preenchimento que é dado pelo homem historicamente posicionado em uma cultura. É essa a experiência humana (sócio-histórica) que é colhida, no processo mimético, para criar a obra de arte. É da “ativa participação” humana nas tensões de seu tempo que as formas artísticas se alimentam. Portanto, ao colocar, como objetivo da arte e – mais especificamente nos limites deste trabalho – da poesia, as “verdades humanas dotadas de interesse permanente”, Merquior reconhecia que essa função artística, essa universalidade da arte, não pode ser apreendida em sua totalidade. Ela é um horizonte que reconhecemos quando tomamos para nós uma obra de nossa predileção por sua capacidade de sugerir algo que engrandeça a compreensão de nossa própria vida ao contemplá-la no outro. É o conhecimento que John D. Boyd via na *Poética* – um conhecimento irmão da sabedoria (visto que é experiência), mas que não garante que alguém se torne moralmente melhor ou pior. Porém, é uma função difícil de apreender, já que dificilmente poderíamos comprovar sua invariabilidade histórica. Além disso, mesmo que a reconheçamos, como sugere Merquior, como uma função estrutural variável, pouco ajudaria na compreensão da literatura já que, para o autor, “só pela mediação do histórico a arte alcança tocar o universal” [MERQUIOR, 1965, p. 237].

O particular sócio-histórico é, portanto, a única maneira de atingir o universal. Como em Aristóteles, só por meio da realização na matéria que a forma como concepção é dada a conhecer e só por meio da estrutura trágica particular a universalidade da obra se manifesta como conhecimento relevante. Como a forma aristotélica, *a universalidade do poema só existe manifestada no particular.* Às propriedades desse tipo especial de conhecimento mimético, que atinge universalidades por meio de particulares, Merquior nomeou “astúcia da mímese”. Não reconhecer essas propriedades geraria, tanto na produção como na recepção da poesia, preconceitos e problemas graves.

Merquior busca enumerar esses problemas por meio de um gráfico, presente em “Natureza da lírica” [MERQUIOR, 1997, p. 29]. Se a mímese na lírica tem como *objeto* os estados de ânimo, como *meio* a linguagem (fortemente regida pela mímese interna) e como *fim* o conhecimento, a confusão entre os elementos pode gerar seis erros. Quanto à natureza do objeto, se não for reconhecida, há o perigo de “‘invasões’ épicas e/ou dramáticas”, que podem desviar a atenção do momento de *stasis* a ser representado (1). Certamente, há a opção

da “poesia mista”, desde que ela seja justificável na unidade, no equilíbrio estrutural da obra. Quanto ao meio, dois problemas são possíveis: primeiro, pode haver desarticulação da mimese interna, ou seja, uma desproporcionalidade entre a linguagem e o objeto, que implica um discurso desarticulado (2); segundo, pode haver confusão entre o meio e objeto. Ao crer que o objeto do poema é sua linguagem, o perigo é um “verbalismo” injustificável – que, provoca Merquior, pode ser “acadêmico ou de (pseudo) vanguarda” (3). Quanto ao fim, também são dois os perigos: de um lado, a ideia de que a poesia deve ser didática e moralista (4); de outro, a “mimese ingênua”, que não compreende que o poema se utiliza de particulares para atingir um conhecimento não necessariamente direto, e procura fazê-lo diretamente, “comunicando” uma universalidade sem mediação (5). O último problema apontado por Merquior é a “sinédoque do sentimentalismo” (6), que ele justifica como uma confusão entre o processo todo da lírica e o seu objeto.

[...] pela extensão da identificação deste [o objeto] com os estados de ânimo a um império generalizado do emotivo, encarado também como fim e veículo da poesia, o poema se diluirá em versalhada sentimental, isenta de energia intelectual, desprovida de qualquer *insight* sobre a experiência, e (paradoxo apenas aparente) do próprio poder de emocionar [MERQUIOR, 1997, p. 29].

Trata-se de uma sinédoque, pois toma um elemento (o objeto do poema) como o todo da lírica.

Todos esses problemas conduzem a um mau entendimento, para o autor, da lírica como um fenômeno da cultura, ou seja, como produto da mimese cultural, autônomo, mas não arbitrário. A preocupação de Merquior com a natureza mimética da lírica pressupõe uma formulação, ao mesmo tempo, de uma metodologia para os estudos literários. Metodologia essa indissociável de uma ferrenha crítica ao estruturalismo, que passarei a discutir nas páginas seguintes.

5 FORMALISMO-MODERNISMO

Dá-se o mesmo com o anatomista que, ao dissecar um cadáver, não se vê diante de descobertas espantosas, mas, ante a profusão de órgãos, músculos, tendões e ossos, julga encontrar debaixo da epiderme um esquema preparado por ele próprio. Mas quando o anatomista só vê o seu esquema, desprezando a realidade, individual e única, do seu objeto, não passa de um castálico, um jogador de avelórios, e está empregando a matemática no menos apropriado dos objetos.

Hermann Hesse, *O jogo das contas de vidro*.

Observem-se, antes de qualquer discussão, dois trechos de dois prefácios escritos por Merquior. O primeiro, datado de 1973, é uma “Advertência” que antecede os ensaios de *Formalismo e tradição moderna: o problema da arte na crise da cultura* (publicado em 1974). O segundo, de 1989, é parte da curta “Apresentação” à antologia de ensaios *Crítica 1964-1989: ensaios sobre arte e literatura* (publicado em 1990, cerca de um ano antes da morte do autor).

Na “Advertência”:

Formalismo e tradição moderna figuram neste livro como pólos antitéticos de uma mesma situação cultural: o problema da arte na civilização burguesa, tal como esta se firmou após a industrialização do Ocidente, a secularização de sua cultura e o declínio das elites de tipo tradicional. “Civilização burguesa” inclui naturalmente, neste sentido, os países ditos socialistas.

Nascidos no mesmo meio histórico, formalismo e modernidade são irmãos inimigos. O que estas páginas perseguem no campo múltiplo da estética e da sociologia da arte, da história da literatura, do teatro e da plástica, da poética e da teoria da crítica – é o combate permanente entre forma, significação humana e crítica, e a forma, rito alienado [MERQUIOR, 1974, p. 1-2].

E, anos depois, na “Apresentação”:

Meu trajeto ideológico foi passavelmente errático até desaguar, nos anos oitenta, na prosa quarentona de um liberal neo-iluminista. Se desde cedo mantive uma posição constante – a recusa dos métodos formalistas, então em pleno fastígio – por outro lado meu quadro de valores mudou muito, especialmente no que se refere à atitude frente às premissas estéticas e culturais do modernismo europeu, berço da doxa humanística do nosso tempo.

No passado, meu maior esforço teórico, conforme se pode ler em *Formalismo e tradição moderna* (1974), era todo no sentido de resgatar o euromodernismo das garras da crítica formalista. Só bem mais tarde, notadamente em livros como *As ideias e as formas* (1981) e *De Praga a Paris* (1986), ora prestes a ser lançado no Brasil, é que percebi a ligação íntima entre os dois movimentos que antes tentara ingenuamente contrapor [MERQUIOR, 1990, p. I-II]²³.

²³ *De Praga a Paris*, traduzido da versão inglesa (*From Prague to Paris*, 1986) por Ana Maria de Castro Gibson e revisado por Merquior, saiu no Brasil em 1991. É a essa edição brasileira que me remeterei ao longo do texto.

Ambas as passagens abordam uma obsessão que perpassa boa parte da obra de Merquior – especialmente a partir de 1974, mas que já se anunciava em 1971, em “Sobre alguns problemas da crítica estrutural” [MERQUIOR, 1997], referido no capítulo anterior –, a saber: a natureza da possível conexão entre modernismo, como orientação ético-estética, e formalismo, como orientação crítico-teórica. Nos capítulos anteriores, fiz referência à crítica às análises formalistas (uma degeneração das análises formais) por Merquior como um equívoco crítico. Entretanto, para o autor, há uma relação profunda entre esse equívoco de visão da arte e a atmosfera da arte modernista, no sentido de que, se o modernismo tem suas raízes em uma situação sócio-cultural específica, o formalismo nasce dessas mesmas raízes e acaba se tornando uma forma de legitimar alguns dos pontos mais problemáticos da estética da modernidade. Assim, para Merquior: “[...] a crítica, decidida a não ser ‘filistina’, celebrou um pacto ingênuo com o dogmatismo pelo qual *o modernismo declarou guerra à modernidade* [...]” [MERQUIOR, 1990, p. 214, grifos do autor].

Proponho neste capítulo, antes de discutir os argumentos de Merquior, reestabelecer o que exatamente o autor coloca sob a etiqueta de “formalismo”. O conceito não abrange propriamente um método ou uma escola crítica específica. Na realidade, para Merquior, o formalismo é uma orientação que se manifesta ao longo de parte da crítica do século XX e que, em princípio, nada mais é que uma tendência um pouco desconfortável da “boa intenção” de tornar o estudo das humanidades mais coerente, menos substancialista e livre de preconceitos deterministas e/ou psicologizantes. A promessa de ciência humana contida, portanto, no início dos estudos linguísticos de linha saussureana que desembocará na anti-ciência que Merquior critica em seus escritos. Para entender, porém, o que Merquior considerava “criticável”, é necessário pensar no formalismo como algo que apenas se insinua na raiz do pensamento saussureano, mas que, na obra de um Roland Barthes por exemplo, é sintomático da “guerra contra a modernidade”.

5.1 ESTRUTURALISMO: ANTISSUBJETIVISMO, ANTISSUBSTANCIALISMO, ANTI-HISTORISMO

Ora, o que é geral tem o seu ser nos casos concretos que determina.
Charles Sanders Peirce

A transição para o pensamento estruturalista tem como pilar aquilo que Fredric Jameson resumiu como “[...] um movimento de um modo substancialista de pensamento a um

modo relacional de pensamento [...]” [JAMESON, 1974, p. 13]^{xiv}. Na base dessa transição está a descoberta de que era possível aplicar o método sincrônico saussureano – defendido no *Curso de linguística geral*, obra póstuma organizada por estudantes a partir das aulas de Saussure – a outras áreas do conhecimento humano.

O método sincrônico, em Linguística, resume-se à percepção de que o sistema linguístico “é completo a cada momento” e constitui um “presente perpétuo” [JAMESON, 1974, p. 5-6]. O plano sincrônico – ou seja, a configuração que as línguas naturais têm no “aqui e agora” – é demonstrativo das leis gerais de funcionamento da relação entre som e conceito e opõem-se à diacronia – o estudo da língua no *tempo* –, que aparece como uma sucessão de planos sincrônicos. Saussure, ao perceber que a relação entre conceito – significado – e a combinação de fonemas que o nomeia – significante – é arbitrária, acaba para sempre com o velho mito da linguagem motivada (que crê em qualquer relação *essencial* entre nome e referente real). Portanto, já que a relação significante (som) e significado (conceito, que não se confunde com o objeto real) é imotivada, a Linguística deve preocupar-se em determinar as condições de significação, ou seja, por que leis os signos distinguem-se uns dos outros – daí o estabelecimento de um método de análise dos traços distintivos dos significantes: de como o não-significante passa a significar. A língua (ou seja, o conjunto de regras sociais e convencionais que permite a comunicação) possui, para Saussure, um mecanismo de funcionamento baseado na diferença: na ideia de que a identidade do som é dada por sua diferença de outros sons em um contexto linguístico específico. Como observou Fredric Jameson, a abordagem saussureana tem, como característica subjacente, uma separação entre língua e mundo. A língua, composta de signos (que, por sua vez, são compostos de significantes relacionados de forma arbitrária/convencional a significados), é um sistema separado do referente real:

A sugestão filosófica por trás de tudo isso não é tanto que a palavra ou frase “significa” ou “reflete” o objeto individual no mundo real, mas antes que o sistema todo de signos, o campo todo da *langue*, existe paralelo à realidade mesma [JAMESON, 1974, p. 32-33]^{xv}.

Isso ocorre porque o método saussureano busca, em meio à noção de sistema, superar os estudos anteriores que, embora altamente descritivos, baseavam-se em noções substancialistas aplicáveis a contextos muito específicos – fatos isolados, leis locais, mudanças históricas das línguas individuais. A vantagem é que o método relacional escapa dessa abordagem histórica que é “científico, mas inexpressivo” [JAMESON, 1974, p. 5]^{xvi}

para uma perspectiva bem mais abrangente, que tinha como promessa colocar-se como um plano de ação para o levantamento de funções recorrentes e a análise dos elementos diferenciais de sentido.

O impacto do *Curso de Linguística Geral* não se resumiu à sua área específica. O estabelecimento de um método que escapasse ao limite da percepção do sujeito foi a grande promessa de *ciência* humana no século XX. Como observa José Antonio Vasconcelos:

Basicamente o estruturalismo, e de modo especial o estruturalismo francês, se colocava contra o humanismo e o historicismo característicos da filosofia existencialista francesa. De acordo com os estruturalistas, o ser humano não estava “condenado a ser livre”, como dizia Sartre. Pelo contrário, o comportamento humano seria, na ótica estruturalista, determinado por estruturas das quais raramente nos damos conta. Autores diferentes, é claro, tendiam a identificar as estruturas em suas próprias áreas de atuação. Mas em todo o caso, permanecia a ideia de que a iniciativa humana seria limitada pelas estruturas – linguísticas, mentais, econômicas, etc. – nas quais nos achamos inseridos. [...] A ideia de homem como um agente livre e consciente de transformação histórica, era denunciada pelos teóricos estruturalistas como mera ilusão [VASCONCELOS, 2005, p. 96].

Entretanto, cabe aqui uma digressão, a fim de deixar claro a quais estruturas o estruturalismo se refere. A explicação dos fenômenos por estruturas profundas é, de fato, anterior a Saussure. Porém o que caracteriza as estruturas saussureanas é o fato de elas serem *formais*. Merquior, em um trecho que procura esclarecer por que não é possível considerar Marx ou Freud como estruturalistas ou “protoestruturalistas” (por mais que o estruturalismo tenha os recodificado a fim de adequá-los à análise estrutural, vide Althusser e Lacan) chega à seguinte conceituação de estrutura-estruturalista:

Um sentido de profundidade não é suficiente para uma análise estruturalista: tudo depende de onde se situam os mecanismos profundos. Profundidade de *hardware*, como as forças tecnológicas e relações de produção em Marx, ou as pulsões instintivas em Freud, não servem. Produtividade de *software* sim, seja ela regras fonológicas em uma língua natural, redes taxinômicas, padrões de transformação de mitos ou regras de exclusão subjacentes às formas de discurso de cada época. Para ser “estruturalista”, uma estrutura deve satisfazer pelo menos duas condições: (a) deve ser formal e transformacional, em vez de apenas uma metáfora empírica de construções e organismos; e (b) deve estar localizada no nível “adequado” do conjunto social [MERQUIOR, 1991, p. 21-22].

O que significa que a estrutura-estruturalista é, além de profunda, altamente adaptável e, principalmente, vazia de conteúdo – o que obviamente não ocorre com Marx ou Freud: embora seja possível analisar qualquer coisa de uma perspectiva marxista ou psicanalítica, as estruturas serão sempre socioeconômicas ou sócio-históricas em uma e psicológicas (ou “pulsionais”) em outra.

O caráter formal da estrutura-estruturalista é, de fato, o que lhe permite transitar entre as mais diversas áreas. Na realidade, trata-se quase de um modo de ver: exatamente o que torna o estruturalismo, como método, potencialmente inquestionável, pois podemos buscar as relações diferenciais formais em tudo, desde que nos concentremos em sua realidade não temporal (sincrônica). Mas a sua maior força de argumentação não está só nisso, e sim no fato de que o estruturalismo, ao menos nessa primeira etapa de regularização metodológica, não necessariamente *exclui* a História. Como vimos, a descrição sincrônica prevê sua contraparte diacrônica, o que possibilita que qualquer acusação de “anti-historismo” seja previamente justificada. Entretanto, se o estruturalismo prevê a contraparte diacrônica, sua ênfase óbvia é na sincronia. Se o estruturalismo se configura como um método anti-historista, é apenas por uma questão de ênfase: ele prevê a existência da História, embora creia que ela é apenas uma possibilidade de perspectiva – e a menos interessante.

Assim, o anti-historismo identificado no estruturalismo é menos uma afirmação tácita, mais uma mensagem subliminar entrevista no que os grandes pensadores estruturalistas negligenciaram²⁴.

São inegáveis, entretanto, as vantagens metodológicas da perspectiva estruturalista. A antropologia estrutural de Lévi-Strauss, por exemplo, foi a grande responsável por dar uma saída à dificuldade do funcionalismo em configurar um panorama abrangente do relativismo antropológico [VASCONCELOS, 2005, p.111], resolvendo o fragmentarismo característico da Antropologia – exatamente como tinha feito Saussure com a Filologia. “Em vez de relacionar traços comuns insípidos e desinteressantes, a antropologia estrutural partiu em busca dos fascinantes mecanismos das suas transformações. Uma busca de identidade através da descoberta de diferenças [...]” [MERQUIOR, 1991, p. 85].

Essa nova “forma de ver”, que possibilita um olhar para além do sujeito, da História, da substância e – especialmente vantajoso do ponto de vista metodológico – da fragmentação, não ignora, a princípio, a realidade ou o mundo social. Basta ver que foi igualmente aplicada com sucesso a realidades estritamente sociais como a língua ou as sociedades “primitivas”. Mas, ao mesmo tempo, criou, no pensamento ocidental, uma possibilidade de relativa independência da realidade concreta que a determina. Pois, se o sistema de relações *advém* do real, ele também se constitui, como *forma*, exteriormente a ele.

²⁴ Para uma análise pormenorizada dessa questão na obra e nas polêmicas protagonizadas por Claude Lévi-Strauss, vide MERQUIOR, 1991, p. 59-60.

De uma coisa podemos ter certeza: se a estrutura não engloba tudo na sociedade, também é, inversamente – de um outro ponto de vista –, *maior* do que ela: uma característica especial da estrutura é que ela circunscreve não um conjunto de totalidades determinadas, fechadas, mas, pelo contrário, um conjunto *aberto* de totalidades, reais e potenciais. Na verdade [...], quanto mais se pensa sobre as possibilidades lógicas das transformações potenciais de uma estrutura, mais se apercebem suas instâncias empíricas [MERQUIOR, 1991, p. 60].

5.2 ROLAND BARTHES: ESTRUTURALISMO E LITERATURA

*I measure myself
Against a tall tree.
I find that I am much taller,
For I reach right up to the sun,
With my eye;
And I reach to the shore of the sea
With my ear.
Nevertheless, I dislike
The way the ants crawl
In and out of my shadow.*
Wallace Stevens, “Six significant landscapes”.

A semiologia de Roland Barthes é, além de um forte pilar teórico do estruturalismo (e pós-estruturalismo) literário, uma das mais veementes críticas à capacidade referencial da literatura. Nesse sentido, sua obra é altamente ilustrativa do que Merquior denunciava como “ilusão metalinguística”, uma escolha teórica tanto quanto uma escolha ideológica.

Embora considerado por Merquior um “semiólogo talentoso” [MERQUIOR, 1991, p. 154], Barthes é atacado de todas as formas em *De Praga a Paris* – é “tarado textual” [MERQUIOR, 1991, p. 170], dá à “hiperinterpretação” gratuita uma aparência de ciência e (assumindo a crítica de John Casey), glamouriza “ninharias”, um efeito contrário ao que se esperaria de sua “semioclastia” [MERQUIOR, 1991, p. 147].

O caminho crítico que, do ataque veementemente à persuasão da ideologia burguesa que se insinua na linguagem do romance, acaba levando a um interesse por todos os outros mitos da nossa sociedade, dando à moda ou aos OVNI’s lugar de destaque nos estudos semiológicos, parece a Merquior uma atenuação perigosa do espírito combativo de Barthes e, principalmente, cheira a paradoxo.

O caminho crítico de Barthes inicia-se com *O grau zero da escritura* (1953), uma espécie de livre ensaio a respeito da história da literatura como crescente conscientização de ser uma realidade linguística. De fato, um dos grandes problemas para a historiografia literária é determinar *quem* (ou *o quê*) deve ser considerado o maior responsável pelas revoluções literárias. Possíveis respostas envolvem a figura do autor, as mudanças na conjuntura social e/ou econômica, entre outras. O formalismo de Chklovsky entendia que as transformações eram pressupostas por uma necessidade de desfamiliarização inerente ao próprio sistema. No

caso de Barthes, pelo menos em *O grau zero da escritura*, a literatura caminha para uma conscientização de sua natureza de discurso [BARTHES, 1986]. A arte clássica ainda pressupõe uma transparência que é social. Na literatura burguesa, entretanto, o escritor cria consciência do problema – a linguagem, carregada de pesos ideológicos, não é sua. Entretanto, é longo o caminho a percorrer antes que a literatura possa livrar-se dela mesma – e o fim confunde-se com a literatura modernista. Em *O grau zero*, Barthes procura analisar as resoluções dadas a esse problema, da escritura inocente (de grau zero) de *O Estrangeiro* de Camus, em que a busca é por uma linguagem “amodal” [BARTHES, 1986, p. 160-161], ao sonho de uma escritura que se quer próxima à fala, à linguagem humana real, de Céline ou Sartre [BARTHES, 1986, p. 163-164]. Entretanto, a essa altura, Barthes já afirmava que a linguagem revolucionária só o é por um tempo curto, pois tende a ser absorvida pela ideologia.

Disse que, para Barthes, é preciso que a literatura se livre dela mesma. Isso porque, já em *O grau zero*, uma característica do pensamento barthesiano se delineia – para o autor, a literatura é sinônima de máscara. É possível observar essa característica no famoso trecho a respeito do passado simples na literatura francesa:

Desaparecido do francês falado, o passado simples, pedra angular da Narrativa, assinala sempre uma arte; faz parte de um ritual das Belas-Letras. Não está mais encarregado de exprimir um tempo. Seu papel é reduzir a realidade a um ponto, e extrair da multiplicidade dos tempos vívidos e superpostos, um ato verbal puro, desembaraçado das raízes existenciais da experiência, e orientado para uma ligação lógica com outras ações, outros processos, um movimento geral do mundo: ele visa a manter uma hierarquia no império dos fatos [BARTHES, 1986, p.133].

E, mais adiante:

Por isso, é o instrumento ideal de todas as construções de universos [...]. Supõe um mundo construído, elaborado, destacado, reduzido a linhas significativas, e não um mundo jogado, exibido, oferecido. Por detrás do passado simples, esconde--se sempre um demiurgo, deus ou narrador; o mundo não fica inexplicado quando o narram, cada um de seus acidentes é apenas circunstancial, e o passado simples constitui precisamente o signo operatório pelo qual o narrador reduz a explosão da realidade a um verbo ínfimo e puro, sem densidade, sem volume, sem desenvolvimento, cuja única função é unir mais rapidamente possível uma causa e um fim [BARTHES, 1986, p. 134].

A referência a essa longa passagem tem uma importância especial para este trabalho. A esta altura já ficou claro o quanto essa definição da literatura – que, em Barthes, embora seja a definição de romance burguês, é também característica das “cosmogonias, dos mitos, das Histórias” [BARTHES, 1986, p. 134] – assemelha-se à leitura da mimese que foi feita no

segundo capítulo deste trabalho. Assim, a ideia de narrativa – e, em Merquior ou Kenneth Burke, de lírica – como estrutura significativa como encadeamento lógico, que procura remeter a uma realidade inapreensível como totalidade, está presente em ambos os casos. A diferença é que, enquanto, no caso da teorização da mimese, a estrutura narrativa é uma forma legítima de *compreensão* e – por que não? – *construção* do mundo, no caso de Barthes a estrutura, a Narrativa, a Literatura, é discurso de persuasão a ser *desconstruído*. O passado simples é signo de persuasão, perpetuador por excelência da “mitologia do universal própria da sociedade burguesa”, é “mentira manifestada” [BARTHES, 1986, p. 135]. Ler na estrutura, especialmente ler na estrutura do romance realista, um signo que aponta em duas direções (o “verossímil” e o “falso”): eis o caráter de máscara da literatura, conceito fundamental para a semiologia da literatura. “O passado simples e a terceira pessoa do Romance nada mais são do que esse gesto fatal pelo qual o escritor aponta com o dedo a máscara que usa” [BARTHES, 1986, p. 139].

Entretanto, qual seria, para Barthes, o grau de referencialidade possível da literatura? “Introdução à análise estrutural da narrativa” (1966) deixa a resposta para as últimas linhas:

Assim, em toda narrativa, a imitação permanece contingente; a função da narrativa não é de “representar”, é de constituir um espetáculo que permanece ainda para nós muito enigmático, mas que não saberia ser de ordem mimética; a “realidade” de uma sequência não está na continuação “natural” das ações que a compõem, mas na lógica que se aí expõe, que aí se arrisca e que aí se satisfaz; poder-se-ia dizer de uma outra maneira que a origem de uma sequência não é a observação da realidade, mas a necessidade de variar e de ultrapassar a primeira *forma* que se ofereceu ao homem, a saber a repetição; uma sequência é essencialmente um todo no seio do qual nada se repete; a lógica tem aqui um valor emancipador – e toda a narrativa com ela; é possível que os homens reinjetem sem cessar na narrativa o que conheceram, o que viveram; ao menos isto está em uma forma que, ela, triunfou da repetição e instituiu o modelo de um vir a ser. A narrativa não faz ver, não imita; a paixão que nos pode inflamar à leitura de um romance não é a de uma “visão” (de fato, não “vemos” nada), é a da significação, isto é, de uma ordem superior da relação que possui, ela também, suas emoções, suas esperanças, suas ameaças, seus triunfos: “o que se passa” na narrativa não é do ponto de vista referencial (real), ao pé da letra: nada; “o que acontece” é a linguagem tão-somente, a aventura da linguagem, cuja vinda não deixa nunca de ser festejada [BARTHES, 1973, p. 59-60].

Portanto, a significação inerente à narrativa repousa na lógica e só nela. Se há algo de “real” na literatura, é apenas a sua capacidade de vir a significar, mas tal significado só existe de forma passageira – ele não está na obra, mas só na recepção. O objetivo, portanto, do analista é exatamente apontar a efemeridade do significado e a falta dele no texto em si.

A primeira e óbvia crítica feita a essa interpretação do fato literário seria, é claro, a questão da intenção. Ao colocar Zola e Flaubert ao lado da cultura de massa como exemplos da “repugnância de mostrar seus códigos” típica da sociedade burguesa [BARTHES, 1973, p.

53], cria-se um conflito, já que Zola e Flaubert provavelmente acreditavam em sua capacidade de representar e, como observa Terry Eagleton: “[...] teria sido uma surpresa para George Orwell saber que seus ensaios devem ser lidos como se os tópicos por ele examinados fossem menos importantes do que a maneira pelo qual os examinou” [EAGLETON, 2003, p. 11]. É imprescindível, portanto, que o sistema barthesiano pressuponha uma ausência de intenção – ou, ao menos, uma ausência de intenção pessoal/autoral. Essa solução é, é claro, a raiz teórica de “A morte do autor” (1968).

O “autor”, invenção da “ideologia capitalista”, é um personagem centrado na importância – ilusória – do indivíduo. Entretanto, a literatura modernista conseguiu escapar, e até mesmo denunciar, o mito do autor, nas obras de Mallarmé, Valéry, Proust ou dos surrealistas, demonstrando que “a linguagem conhece um ‘sujeito’, não uma ‘pessoa’, e esse sujeito, vazio fora da enunciação que o define, basta para ‘sustentar’ a linguagem, isto é, para exauri-la” [BARTHES, 1988, p. 67].

O discurso do autor, dessa forma, escapa à noção de valor de verdade. Ele assemelha-se ao *performativo*, isto é, àqueles atos de fala que declaram algo que não pode ser considerado verdadeiro ou falso, como “Eu os declaro marido e mulher” ou “Outorgo-lhe o grau de tal”. Entretanto, para Austin, o performativo, para sê-lo, devia corresponder a duas exigências *empíricas*: ser proferido por alguém de autoridade inquestionável para fazê-lo e efetivamente criar uma ação no mundo – como casar ou graduar alguém, respectivamente. Mas o que interessa Barthes no performativo é, pois, sua isenção de julgamento de validade por meio de critérios extradiscursivos, e não o fato de ele *representar* uma ação no mundo. Por meio da noção de performativo, o discurso literário escapa às definições que o veem como “autoral”, como “expressivo” e, é claro, como “mimético”, independente de quaisquer projetos reais imaginados por um autor-pessoa. A literatura torna-se “[...] um puro gesto de inscrição [...], traça um campo sem origem – ou que, pelo menos, outra origem não tem senão a própria língua, isto é, aquilo menos que continuamente questiona toda origem” [BARTHES, 1988, p. 68].

A “morte do autor” acarreta importantes consequências para o procedimento crítico. Não cabe mais ao crítico procurar “decifrar” um texto, já que ele será a partir de então entendido como um “tecido de citações, saídas dos mil focos da cultura”. Essas citações não referem nunca à realidade, mas a essa realidade amorfa – o discurso, a língua – que, se é imitação, é “imitação perdida, infinitamente recuada”. Liberto da tirania da autoridade autoral, o texto se abre à interpretação. É isso que faz da literatura uma atividade “revolucionária”: sua recusa a ter um “sentido último” [BARTHES, 1988, p. 69-70].

A unidade de interpretação que o autor dava ao texto (da qual os antigos críticos literários eram os únicos detentores e com a qual, por direito tirânico de propriedade, mantinham seu alto grau na hierarquia interpretativa), com sua “morte”, fica em aberto. Essa unidade, portanto, passará a ser dada por outra instância: o leitor, o “destino” da obra, um horizonte em aberto para as possíveis interpretações que a obra suscitará ao longo de sua história.

A culpabilidade da crítica antiga, que procura dar um sentido mais ou menos estável à obra, é um dos principais focos da crítica barthesiana. A pretensa objetividade é, pois, uma máscara sob a qual ela esconde uma ideologia e uma concentração de poder.

A crítica é outra coisa diversa de falar em nome de princípios “verdadeiros”. Portanto o pecado maior, em crítica, não é a ideologia, mas o silêncio com a qual ela é recoberta: esse silêncio culpado tem um nome: é a boa consciência ou, se se preferir, a má-fé. Como acreditar, com efeito, que a obra é um *objeto* exterior à psique e à história daquele que a interroga e em face do qual o crítico teria uma espécie de direito de exterritorialidade? [BARTHES, 1970, p. 159-160]

O papel da crítica nova é, portanto, ser “crítica da obra e crítica de si mesma” [BARTHES, 1970, p. 160], já que, a partir do momento em que a crítica – e entenda-se aqui a crítica *estruturalista* – percebeu outros níveis de relação entre os signos que não a “relação simbólica” (ou seja, a relação mais simplória entre significante e significado), é seu dever apontar as contradições da objetividade e a variabilidade histórica das interpretações. Afinal, enquanto a relação paradigmática concentra-se na possibilidade de entender o signo como uma realidade *em meio a* outros signos, a relação sintagmática concentra-se exatamente em uma relação “atual”, “passageira”, mas “significativa” [BARTHES, 1970, p. 41-43].

Como ensina em “Crítica e verdade” [BARTHES, 1970], para ser verdadeiramente revolucionária, a crítica deve escapar da ilusão de que *usa* a linguagem para mostrar como um autor *usou* a linguagem. Ela deve perceber que só pode limitar-se a *falar* da linguagem, a construir uma nova linguagem sobre a linguagem, admitindo que toda a noção de objetividade, de “pistas” dadas pelo texto, de “sentido literal” é tão ilusória quanto tautológica e que a noção de “gosto” é “de fato uma proibição da palavra” [BARTHES, 1970, p. 197], uma interdição. A crítica velha sofre, em geral, de uma “assimbolia”, uma incapacidade de identificar sentidos múltiplos coexistentes. Isso ocorre graças a uma falta de entendimento de que, enquanto as ambiguidades da linguagem prática são redutíveis ao contexto, as da obra se abrem à variedade de interpretações [BARTHES, 1970, p. 215]. Portanto, “a relação da crítica com a obra é a de um sentido com uma forma” [BARTHES, 1970, p. 221].

Outro exemplo de sistema de significação em aberto, a despeito do “mito de futilidade” de que sofre, é a moda. Nela, como na literatura, vale mais a *significação* – a capacidade de vir a significar – do que um significado estrito e preexistente à investigação crítica:

[...] moda e literatura são talvez o que chamarei de sistemas homeostáticos, isto é, sistemas cuja função não é comunicar um significado objetivo, exterior e preexistente ao sistema, mas criar somente um equilíbrio de funcionamento, uma significação em movimento: pois moda mais é do que o que se diz dela, e o sentido segundo de um texto literário é talvez evanescente, “vazio”, embora esse texto não cesse de funcionar como o significante desse sentido vazio. A moda e a literatura significam fortemente, sutilmente, com todos os rodeios de uma arte extrema, mas, se se quiser, elas não significam “nada”, seu ser está na significação, não em seus significados [BARTHES, 1970, p. 70-71]

Dessa forma, toda a crítica que não percebe o caráter fugidio do significado, que não percebe que ela nada mais é que uma metalinguagem que se constrói sobre outra linguagem (literária), que não percebe que a literatura é significante – e não significado – e procura entender seu objeto de estudo apelando para a intenção do escritor ou para o tipo de representação da sociedade que ela produz, sofre, antes de tudo, de uma “ilusão referencial”.

A noção de “efeito de real” [BARTHES, 1988, p. 158-165] se mostra para Barthes a partir de uma preocupação com as notações da obra que escapam à análise estrutural. Partindo do princípio de que a literatura é estrutura e, portanto, todos os seus elementos denotam apenas funções, mas nunca referentes, Barthes passa a se indagar o porquê de haver, especialmente nos romances ditos realistas, uma série de notações que, a princípio, não têm função alguma. Afinal, se a literatura só pode dizer que é linguagem, para que servem elementos desprovidos de função se não apontar para o real? Ora, para Barthes, esses elementos não-funcionais guardam uma função de extrema importância, porque do domínio da ilusão: eles procuram afirmar o engodo de que aquele é um discurso referencial. O “efeito de real”, portanto, é uma ilusão muito bem acabada, que busca persuadir o leitor de que o discurso que ele tem diante de si refere-se à realidade.

[...] o barômetro de Flaubert, a pequena porta de Michelet afinal não dizem mais do que o seguinte: *nós somos o real*; é a categoria do “real” (e não os seus conteúdos contingentes) que é então significada; noutras palavras, a própria carência do significado em proveito só do referente torna-se o significante mesmo do realismo: produz-se um efeito de real, fundamento desse verossímil inconfesso que forma a estética de todas as obras correntes da modernidade [BARTHES, 1988, p. 164].

Esse “verossímil inconfesso” é um novo tipo de verossímil, já que sua intenção é “alterar a natureza tripartida do signo” [BARTHES, 1988, p. 165], ou seja, trata-se de uma verossimilhança que não se propõe, como a antiga, a respeitar uma lógica de gênero, mas visa ao engodo de que uma linguagem pode falar do mundo diretamente, de que estamos diante de uma relação símbolo-referente e não, como “provou” o estruturalismo saussureano, de uma relação significante-significado.

A ideia de representação como engodo, é claro, não é estranha à estética. Suas raízes (confessadas) estão na mimese platônica: “[...] o escritor realiza aqui [na descrição de Ruão por Flaubert em *Madame Bovary*] a definição que Platão dá ao artista, que é um fazedor em terceiro grau, pois que imita o que é já a simulação de uma essência” [BARTHES, 1988, p. 161]. Ou seja: o escritor só representa a linguagem, as convenções de representação de sua época, mas nunca o mundo, pois o mundo já foi devidamente codificado (ou, mais precisamente, *cifrado*). A essência (a realidade em si) é inatingível, pois depende sempre da mediação da linguagem – e essa mediação tem aqui a conotação inevitável de abismo.

Se a intenção autoral é uma ilusão, bem como a intenção de representação é ingênua, qual é o caráter de intencionalidade da literatura? Uma terceira intenção se sobressai nos escritos de Barthes: a intenção de máscara. “A verdade de nossa literatura não é da ordem do fazer, já não é mais da ordem da natureza: ela é uma máscara que se aponta com o dedo” [BARTHES, 1970, p. 29].

A literatura moderna, com efeito, se apresenta como uma atividade de instauração de uma ciência da escritura eminentemente revolucionária. O *escritor* (em oposição ao *escrevente*) vê sua atividade como uma atividade “intransitiva” e vê a literatura como tautologia, entendendo que todo o projeto de engajamento é previamente fracassado, “um olhar mosaico sobre a terra prometida do real” [BARTHES, 1970, p. 35], e ele pode fazê-lo exatamente porque se libertou dos preconceitos dos escreventes, que procuravam crer na palavra como um meio, propagando uma ideia ingênua de livre comunicação. É dessa mesma limitação de olhar que sofre a crítica. Por muito tempo a teoria literária, e inclusive a estruturalista, comprou a ideia de um projeto de ciência da literatura. Essa ciência, se é possível, nada mais pode ser do que uma *ciência da escritura*: uma crítica consciente do abismo da linguagem e de sua não instrumentalidade.

A diferença entre ciência e literatura se resume a uma diferença de consciência de linguagem. No primeiro caso, o discurso é instrumental, neutro e transparente. No segundo, é escritura, autorreferente e naturalmente questionador das ilusões de realidade, inocência e neutralidade da linguagem. O problema da ciência da literatura proposta pelo estruturalismo

estaria, pois, em querer fazer uso da linguagem como *pensa* fazer a ciência. Sua insuficiência é a mesma ingenuidade com relação ao caráter metalinguístico próprio ao discurso científico mesmo – defeito de consciência que sofre a ciência em geral [BARTHES, 1988, p. 23-29].

Para Barthes, o estruturalismo já foi longe o bastante ao afirmar o vazio conteudístico da linguagem *literária* [BARTHES, 1988, p. 24]. Mas a que estruturalismo Barthes se refere aqui? Como vimos, o estruturalismo nunca afirmou uma *incapacidade* representativa da linguagem em geral, tampouco da linguagem literária, nem em Saussure, nem em Jakobson (embora a narratologia o tenha feito). A afirmação de Barthes se refere, portanto, a uma leitura bastante específica da função poética de Roman Jakobson.

Como já foi discutido neste trabalho, a função poética de Jakobson se baseia no entendimento de uma concentração na mensagem. Essa concentração se refere à organização dos elementos linguísticos em uma sequência, ou seja, na ideia de que o caráter desses elementos, seja ele semântico, fonético ou morfológico, conta tanto quanto o desejo de comunicação do conteúdo da mensagem. Trata-se de um comunicar-se atentando quanto ao meio – a linguagem. Como observou Antoine Compagnon, há algumas confusões e ambiguidades em tal conceituação.

Esse artigo [“Linguística e Poética”, de Jakobson] era bastante vago, mais programático que analítico. Nicolas Ruwet, seu tradutor de 1963, notou de imediato suas fraquezas: em primeiro lugar, a ausência de definição de *mensagem*, e, conseqüentemente, a imprecisão sobre a natureza real da função poética que acentua a mensagem; tratar-se-ia, no caso, de uma ênfase sobre a *forma* ou sobre o *conteúdo* da mensagem? (Ruwet, 1989) Jakobson não esclarece, mas no clima contemporâneo de desconfiança quanto ao seu conteúdo, desconfiança à qual o próprio artigo contribuiu, concluiu-se tacitamente que a função poética estava associada exclusivamente (ou quase) à forma da mensagem [COMPAGNON, 2001, p. 100].

Assim, a leitura de Barthes de Jakobson, como de Peirce ou Saussure, é bastante parcial. Ele lê a *atitude de ignorar o referente externo* como uma *afirmação de inapreensibilidade desse referente*, ou mais precisamente, *como uma afirmação de inexistência de referente*.

Segundo essa leitura, a passagem do estruturalismo para a teoria da escritura é uma afirmação, mas também uma negação. Enquanto o estruturalismo linguístico de Jakobson separa língua corrente de língua poética (que Barthes trata como “literária”) – afirmando ser a primeira impulsionada por um desejo de comunicação, enquanto a segunda é impulsionada por sua consciência formal – a teoria da escritura volta a uni-las sob o mesmo impulso. Mas, em Barthes, esse impulso não é mais a comunicação ou expressão (como era antes da separação de Jakobson), mas a consciência de ser discurso autorreferente e não-comunicativo.

Dessa forma, *a teoria da escritura procura distender a função poética de Jakobson como única e primordial função da linguagem*, por mais que ela se pretenda científica ou analítica – reduz-se toda a ciência, filosofia e história a um mesmo inevitável caráter metalinguístico, afastado por três graus da realidade em essência. Ora, mesmo em Platão essa essência era passível de descoberta (ou, precisamente, des-coberta), por meio do diálogo filosófico. Em Barthes, o diálogo tampouco se assume como saída para a realidade velada – ou seja, a síntese mesma é impossibilidade –, pois a única afirmação efetiva é a da inexistência de significação estável. Não à toa, Merquior escolheu como epígrafe de *De Praga a Paris* o seguinte trecho de “Among School Children” de Yeats: “Plato thought nature but a spume that plays/ Upon a ghostly paradigm of things”²⁵. Porém é efetivamente a hierarquia inerente a qualquer paradigma – mesmo o platônico – que se perde entre Praga e Paris.

O questionamento da objetividade em Barthes é o primeiro pilar, portanto, de uma verdadeira ciência da escritura. A crítica passará, sobre tal base, a compreender o texto crítico – seja ele mental, na leitura, seja ele escrito, na crítica literária – como um comentário, não isento de ideologia, que se sabe aberto a uma significância não fechada, consciente de sua efemeridade. Isso não deve ser entendido entretanto, como observa Leyla Perrone-Moisés no “Prefácio” à edição de 1988 de *O rumor da língua*, como “vale tudo” interpretativo.

Essas considerações de Barthes, reiteradas no presente volume, são oportunas porque justamente aqui no Brasil tem havido uma interpretação abusiva de sua teoria da escritura, assimilada indevidamente ao criativo oba-oba, ao inefável subjetivo, ao prazer numa boa. [...] A pluralidade de códigos que a escritura põe em jogo exige, do sujeito, um vasto saber. A escritura é desconstrução desse saber, e só se desconstrói o que se conhece como construído [PERRONE-MOISÉS, 1988, p. 15].

Algo importante a ser observado, portanto, é que tipo de atitude intelectual há no impulso de Barthes de “abrir” a significância. Como observa Leyla Perrone, sua atitude advém de um compromisso com o antiautoritarismo e da eterna desconfiança quanto aos sistemas de pensamento fechados. A utopia barthesiana é, portanto, o saudável “rumor da língua”, que acarreta uma limpeza discursiva total de significados prévios. Essa “desnaturação” era, para Barthes, uma ampliação, pois, ao desaparecerem os sentidos prévios, abrir-se-ia caminho para os sentidos potenciais, inteiramente novos.

Na realidade, é essa capacidade de se autoquestionar o maior poder dos escritos de Barthes. Nada mais sedutor, numa época como a nossa – consciente das contradições – do que o reconhecimento da contradição como realidade inescapável. Se o amor de Barthes à

²⁵ Em tradução literal: “Platão julgava a natureza como uma espuma que pairava/ sobre um paradigma fantasmagórico das coisas”.

contradição parece às vezes pacificador demais e foge à interpretação de que a própria contradição reconhecida exige que haja sentido mais ou menos estabelecido – e estabelecível –, como atitude intelectual, essa consciência é relevante. Não é, como aponta Leyla Perrone, “O efeito de real”, símbolo máximo da passagem ao discurso pós-estruturalista, antes de tudo de um reconhecimento de que há elementos textuais que a análise estrutural não pôde decodificar [PERRONE-MOISÉS, 1988, p. 12]? Esse poder de reconhecer as próprias limitações está, pois, na raiz do pós-estruturalismo barthesiano. É esse poder que levou tanto à decepção com o discurso da autoridade subjacente à psicanálise e ao marxismo – discurso esse que não deixa saída àquele que procura questioná-lo, já que “toda a objeção ao marxismo pode ser interpretada (calada) com o qualificativo de ‘argumento de classe’. E toda objeção à psicanálise pode ser esmagada na qualidade de ‘resistência’ ao inconsciente” [PERRONE-MOISÉS, 1988, p. 16]. A utopia barthesiana constrói-se sobre a desconfiança do autoritarismo – preocupação que nosso mundo vê com muito bons olhos. Essa utopia – reconhecidamente irrealizável – vê o “rumor da língua” como a possibilidade de, um dia, entendermos o discurso de forma totalmente autoconsciente e, por que não, totalmente responsável. À parte o argumento óbvio em contrário (a saber: que toda atitude apolítica é essencialmente uma atitude política), é difícil deixar de saudar a tolerância como horizonte necessário ao discurso crítico.

Entretanto, um fantasma ronda essa atitude – fantasma esse que tanto preocupava Merquior ao afirmar a falácia contida na tolerância da interpretação total: se o problema do argumento de autoridade é essa inescapabilidade, esse fechamento que nega todo o discurso contrário a ele, não sofreria a teoria da escritura do mesmo mal? Não estaríamos no perigoso terreno que apontou Todorov [TODOROV, 2010, p. 40], de uma teoria que, a todo argumento em contrário, afirma a impossibilidade de verdade e de busca dela?

Ainda uma reflexão: como aponta Leyla Perrone no referido texto, o Barthes final temia pela possibilidade de produção de obras como as do passado, que afirmavam sua autoridade seja pelo realismo estilístico, seja pela crença de que seu olhar era totalizador. A falta de autoridade não é essencialmente improdutiva, é claro. Nas mãos de um Mikhail Bakhtin, ela é capaz de gerar a forma romance, que mimetiza de forma responsável a guerra discursiva e ideológica que é o mundo da cultura [BAKHTIN, 1993a]. Por que, então, ela parece tão improdutiva em Barthes? Seria o rumor da língua um ruído sem sentido, um zumbido incapaz de significar, exatamente por não poder reconhecer que é a realidade da luta discursiva, baseada na crença na verdade construída e por construir o que, enfim, importa? Não é a utopia da limpeza do discurso de todos os seus terríveis ecos do passado nada mais

que isso: utopia – que ajuda a criticar o mundo, como queria Merquior²⁶, mas não é capaz de ser uma receita para transformá-lo?

5.3 A “ILUSÃO METALINGUÍSTICA”: A CRÍTICA DE MERQUIOR

Where man is not, nature is barren.
William Blake, “Proverbs of hell”.

A semiologia de Roland Barthes representa o auge, nos domínios da teoria da literatura, da desconfiança da capacidade de representação da sociedade própria da manifestação artística. A crítica de Merquior a esse tipo de desconfiança é movida por uma intenção de historizar a teoria e vê-la não como um desenvolvimento intelectualístico ou filosófico passível de independência da nossa condição “moderna”, mas como um sintoma dessa mesma condição.

Uma importante referência, portanto, para a construção da tese formulada em *Formalismo e tradição moderna* – a saber, a estreita relação entre formalismo e resíduo romântico destituído de funcionalidade – é o pequeno, mas polêmico, livro de Edgar Wind: *Art and anarchy*, de 1963.

A princípio Wind identifica como característica da condição da arte em seu tempo uma importante destituição de função. A primeira comparação feita pelo autor é entre a visão da arte na modernidade e na filosofia de Platão. No pensamento platônico a arte é algo a ser temido, envolto em um “terror sagrado” e que exige algum tipo de regularização a fim de não ser prejudicial (n’*A República*). A pergunta que o autor coloca é: por que perdemos, em nosso tempo, esse “terror” da arte? Talvez seja, ele responde, porque, desde o século XIX, a arte perdeu a função que tivera. A explicação imediata dessa constatação estaria na maior difusão, na maior acessibilidade à arte (lembrando que Wind era um estudioso das artes plásticas, talvez a forma artística da qual a modernidade está mais saturada), que leva a uma “perda de densidade” e, conseqüentemente, ao fim do “terror sagrado” [WIND, 1985, p. 7 e s]. Além disso, a grande oposição entre arte e ciência, e o peso que a última tem na nossa visão do que é o conhecimento, levou, segundo o autor, a uma marginalização da primeira. “Deve ficar claro que, movendo-se para a margem, a arte não perde sua qualidade como arte; ela só perde sua relevância direta para a nossa existência: torna-se um esplêndido supérfluo” [WIND, 1985, p. 10]^{xvii}. Dessa forma, a arte desde o romantismo vem se tornando imensamente livre,

²⁶ Ao analisar “Fábula de Anfion”, de João Cabral de Melo Neto, no ensaio “Nuvem civil sonhada”, de *A astúcia da mimese*: “Este é precisamente o valor das utopias: abstratas por definição, operam concretíssimas como lente reveladora das imperfeições reais” [MERQUIOR, 1997, p. 140]. Porém: “É preciso construir a esperança sem esquecer que ela *não* pode ser certeza” [MERQUIOR, 1997, p. 152].

quimicamente pura, mas socialmente inútil. O centro do conhecimento útil, da vida prática, passa a ser a ciência.

O deslizamento da arte do centro da vida prática tem, para Wind, uma série de indicativos. Um desses sintomas da relação entre o estatuto do rótulo de científico, em detrimento do rótulo de artístico, e a arte de nosso tempo é o culto do experimento.

É significativo que essa palavra, “experimento”, que pertence ao laboratório do cientista, tenha sido transferida ao estúdio do artista. Não é uma metáfora casual, pois, apesar de os artistas de hoje entenderem muito menos de ciência do que entendiam os do século XVI ou XVII, sua imaginação parece assombrada por um desejo de imitar os procedimentos científicos. Frequentemente eles parecem atuar em seus estúdios como se estivessem no laboratório, realizando uma série de experimentos controlados na esperança de chegar a uma descoberta científica válida. E quando esses exercícios rigorosos são exibidos, reduzem o espectador a um observador que assiste à mais recente incursão do artista com interesse, mas sem participação vital. [WIND, 1985, p. 20-21]^{xviii}.

A arte experimental constitui-se, portanto, como arte-experimento. Sua intenção passa a se resumir a uma experiência de linguagem – ou uma experiência semiótica, para ser fiel ao panorama generalista de Wind.

Porém, para o autor, não são só os artistas os culpados pela propagação da visão da arte como deslocada da vida prática. A própria crítica e a história da arte têm sua parcela de responsabilidade. Os exemplos principais de Wind são o método de Heinrich Wölfflin (que buscava uma história da arte “das partículas menores”, ou seja, uma metodologia de estudo capaz de escapar da “aura de devoção” que contamina nossa visão da manifestação artística e que levasse a uma “gramática histórica” destituída de sentimentos em relação a seu objeto de estudo [WIND, 1985, p. 21 e s]) e a técnica de Giovanni Morelli (segundo a qual a melhor maneira de comprovar a autoria de uma obra é a apreensão dos detalhes aparentemente desimportantes, como orelhas ou os dedos da mão, já que seria nessas “ninharias” que o verdadeiro estilo individual se encontraria – nas minúcias, local em que o artista se dá ao direito de abandonar a técnica autoritária reservada aos elementos de maior importância e dá vazão ao estilo “puro” [WIND, 1985, p. 32 e s]).

Segundo Wind, apesar das excelentes intenções desses autores, eles são fundadores de uma nova visão da arte pela crítica. O que ocorre é que ela passa a concentrar-se imensamente no detalhe, no fragmento, desprezando inevitavelmente a integridade da obra enquanto *intencionalidade*. Para o autor tal fenômeno está sutilmente ligado à nossa obsessão pela obra como *mecanismo*, mais do que pela sua função social ou de fruição. Assim, o interesse da crítica pela montagem da obra, pela sua fundição-tijolo-concreto, faz parte do mesmo

fenômeno que afirma que os rascunhos de Constable são mais importantes do que sua obra madura e acabada, por serem eles mais “espontâneos” [WIND, 1985, p. 41].

A obsessão pela fragmentação é visível também na obra dos artistas modernos. Segundo Wind, ela está na poesia de Mallarmé e Valéry (que são “virtuosos da fragmentação”), mas também na música de Schoenberg – o dodecafonismo é desejo de “abreviação intensa, mesmo ao preço da descontinuidade” [WIND, 1985, p. 44].

A essa busca do fragmento-superexpressivo, que ignora que a vantagem da obra finalizada é exatamente a sua capacidade de superar o primeiro desejo de “expressão” e transformá-lo em técnica, une-se outra característica, que Wind nomeia “medo do conhecimento” [WIND, 1985, p. 47-62]. O argumento do autor baseia-se no pavor que a modernidade tem da “poesia didática”, mesmo que ela tenha sido um importante recurso antes do XIX, como se o perigo de perda da “arte” repousasse no uso excessivo do conceito, da razão e da ciência. Trata-se de uma assimilação da ideia de arte como contrária à ciência e, portanto, uma afirmação de sua condição marginal. Essa afirmação é herdeira direta da crise da racionalidade empreendida por parte do pensamento romântico, do “Mock on, mock on, Voltaire, Rousseau” de Blake, e seu resíduo inconsciente (e, principalmente, fora de contexto) encontra-se na arte moderna, por exemplo, no interesse de Picasso por Buffon apenas na medida em que este deixa de ser um naturalista e passa a ser uma “ciência primitiva” – “um texto que não é mais ciência, mas ‘literatura’, dando passe livre à licença artística” [WIND, 1985, p. 54]^{xix}.

O panorama esboçado por *Art and anarchy* é retomado por Merquior em *Formalismo e tradição moderna*, no ensaio “Formalismo e neorromantismo”.

Conforme vimos, a tradição da arte moderna, condicionada pelo espaço sociocultural do Ocidente nos últimos cem anos, desenvolvida através de uma poética *distinta* da do romantismo, se confunde com as várias formas do estilo *pós-romântico*. Em algumas de suas formas, esse estilo moderno [...] recupera certas características românticas, adaptando-as ao novo regime expressivo; por outro lado, porém, a persistência, na mentalidade estética moderna, de resíduos românticos *inadaptados* equivale à presença de formas de esterilização, de pontos de esclerosamento no processo produtivo da arte moderna.

Em *Art and Anarchy*, E. Wind esquadrinha um certo número desses resíduos: a *superestimação dos efeitos de imediatez* na criação e percepção estéticas; a *inclinação formalista da análise estilística*; a *subestimação das relações entre arte e pensamento*; a *relativa cegueira ante o abastardamento da arte na época da mecanização* sistemática e da reprodutibilidade técnica das obras [MERQUIOR, 1974, p. 168, grifos do autor]

O projeto de Merquior àquela altura e, portanto, o pilar de sua tese, era associar as intuições de Wind a respeito da arte moderna à etiqueta de “neorromantismo” e ver, nessa

degenerescência, um sintoma cultural. Em outras palavras, trata-se de aplicar a teoria da mimese a tudo que há de “experimental” na arte moderna e tentar compreender em que medida as obsessões levantadas por Wind são representativas da *realidade* de nosso tempo. Além disso, trata-se de entender o “formalismo” da crítica moderna como um sintoma dessa mesma realidade, ou seja, como um elemento neorromântico de contaminação *da crítica pela arte*.

Haveria, no centro da “virada romântica”, em linhas gerais, um desprezo pelo racionalismo, um descontentamento com a explicação do universo. Na arte moderna, o par desconfiança-descontentamento estende-se ao mundo. É possível lembrar a esse respeito o paralelo interessante traçado por Walter Benjamin entre Victor Hugo e Charles Baudelaire. Enquanto Hugo é o poeta político, que “obscurecia um limiar, aquele que separa o indivíduo da massa” [BENJAMIN, 1989, p. 62], a *flânerie* de Baudelaire é uma proteção desse limiar: “No momento em que Victor Hugo festeja a massa como a heroína numa epopeia moderna, Baudelaire espreita um refúgio para o herói na massa da cidade grande” [BENJAMIN, 1989, p. 62]. É esse “se perder” na massa, mas nunca se confundindo com ela, que possibilitou a Baudelaire um retrato tão destituído de idealização da sociedade de seu tempo em *As flores do mal*, retrato este impossível na idealização hugoniana.

Desse exemplo podemos apontar a primeira das quatro características que Merquior identificava na “margem de estilização” moderna do real: um antipatetismo, um distanciamento que diz respeito à diferença entre a “visão tragicizante do destino” em autores cujo horizonte é a empatia com a narrativa (Émile Zola ou Thomas Hardy, por exemplo) e a visão “grotesca”, “antitrágica” e “antipatética” do fim do heroísmo, de Kafka a Borges [MERQUIOR, 1974, p. 82]. Essa característica formula-se como um “fim da empatia”, uma espécie de exacerbação do aspecto lúdico da arte quanto a seu conteúdo.

Quanto ao outro extremo – o da forma – o caráter lúdico também é preponderante. O “brincar com as palavras”, o experimentalismo, tem, como horizonte, o hermetismo crescente da linguagem moderna, associado à inovação e renovação da linguagem literária, que aparece no modernismo e na teoria literária como importante critério de valor, além de em casos extremos levar a uma “aristocracização” da linguagem literária.

Outra característica apontada por Merquior é a tendência à ruptura com o mundo, que pode manifestar-se na ruptura com a cultura, na negação do racionalismo, na busca do primitivismo ou do Oriente (de Hesse, Stravinsky, Picasso e etc.), na rejeição da civilização industrial.

Finalmente, uma disposição ao cosmopolitismo no interior da ideia de vanguarda, buscando uma integração e um maior acervo de referências para além da literatura “nacional”. Como observa Merquior: “nem Pound nem Joyce, nem Kafka nem Broch, nem Borges nem Guimarães Rosa, poderiam ter escrito o que escreveram sem familiaridade sistemática com o acervo polifônico da biblioteca literária do Ocidente – para não falar na área extraocidental” [MERQUIOR, 1974, p. 86].

Embora essas quatro características (“[...] concepção lúdica de arte, desdobrada em visão grotesca, antipatética (jogo quanto ao conteúdo) e experimentalismo (jogo quanto à forma); propensão à ruptura cultural; idem, ao hermetismo; cosmopolitismo das vanguardas nacionais” [MERQUIOR, 1974, p. 86]) não sejam, obviamente, uma prisão estilística a que toda a obra moderna esteja submetida, elas se apresentam como fortes tendências. E são, ao mesmo tempo, uma exacerbação das primeiras rejeições da virada romântica adequadas à nova realidade e uma superação do sentimentalismo excessivo e da atrofia do “eu” no Romantismo tardio.

É, entretanto, da degenerescência dessas características que surge para Merquior o problema do formalismo na modernidade. O formalismo é o traço romântico “inadaptado”, estéril como representação da realidade. O formalista é um epígono do modernismo – alguém que aprendeu a ver hermetismo, antipatetismo, ruptura cultural e experimentalismo como fins em si, *e não como caminhos legítimos para a representação da realidade em si fragmentada, cosmopolita, que digere a arte para fins de massificação e assim por diante*. O distanciamento *estilístico* do mundo no cerne do modernismo mistura-se, assim, à própria definição do que é a literatura. A motivação para a renúncia da mimese por parte da teoria literária do século XX é, segundo essa linha de raciocínio, uma deficiência de visão fortemente ligada à recusa da própria realidade social – fragmentada, massificada e injusta.

Assim, se a modernidade – o mundo moderno – caracteriza-se por uma série de transformações técnicas, pela institucionalização da cultura de massa facilitadora e pelos valores de avanço tecnológico advindos da crescente industrialização e se a arte, do individualismo romântico à “neutralidade” modernista, coloca-se em crescente negação dessa realidade, a rejeição crítica das relações entre arte e realidade e sua consequente concentração na forma literária exclusivamente (“desvio da língua corrente”, “estranhamento”, história da literatura que é desvio formal de uma tradição autorreferente) é uma visão da literatura contaminada por um modelo de estilização. Obviamente, a arte pela arte (o formalismo estético) é uma atitude artística que pode ser estudada do ponto de vista da crítica da cultura – como fez Walter Benjamin com Baudelaire. Entretanto, a compreensão

total da criação literária apenas da perspectiva formal-material (o formalismo teórico), que ignora a relação entre formalismo e cultura, é insuficiente enquanto concepção de literatura, já que entende a arte como criação humana aleatória e inconsequente. Para Merquior, as teorias artísticas formalistas geradas pela recusa *modernista* da realidade *moderna* sofrem, em geral, daquilo que o autor costumava chamar de “ilusão metalinguística”.

Retomando a diferença entre conotação e metalinguagem atribuída por Louis Hjelmslev no início da linguística estrutural teórica, segundo a qual, na metalinguagem, o *plano do conteúdo* é um sistema semiótico (as línguas naturais), ao contrário da conotação, em que é o *plano da expressão* que se mostra como, ele mesmo, um sistema semiótico, Merquior acusa os formalismos de ignorarem o caráter conotativo (oposto a metalinguístico) do discurso literário. Se, na metalinguagem, o conteúdo de uma mensagem é a língua, ou seja, fala-se *da* língua, na conotação, o plano da expressão (as línguas) é um sistema semiótico: contém, em si, um plano de expressão e um plano de conteúdo – resta, portanto, o próprio plano do conteúdo. Assim, na conotação, fala-se *com* a língua de uma outra coisa que não dela.

O papel das metalinguagens é de falar da linguagem. Em contrapartida, a tarefa da literatura, enquanto linguagem de conotação, não é falar da linguagem – é *servir-se desta*, para falar *de outra coisa*. Bem entendido, trata-se de um falar de outra-coisa-que-não-a-linguagem *voltando-se para a mensagem*; mas, precisamente, voltar-se para a *mensagem* não significa absolutamente falar *do código* [...] [MERQUIOR, 1974. p. 120, grifos do autor]

A “ilusão metalinguística” consiste, portanto, em ignorar os *índices* da linguagem literária – a forma socialmente significativa. Na semiologia da literatura, por exemplo, esse “defeito” de visão seria responsável pela incapacidade de relacionar língua poética com a questão do valor. A linguística estrutural busca analisar a língua por meio de um destaque de sua realidade social, dando mais importância ao seu caráter locutório do que às outras dimensões do ato de linguagem. No caso da literatura, esse tipo de análise exclusivamente estrutural se complica, pois dificilmente veríamos a estrutura de um verso, por exemplo, como perfeitamente destacável e passível de análise isolada. O destaque de um verso com esse fim poderia, no máximo, figurar como exemplo em um manual de versificação. Mas dificilmente assumiríamos que a análise gramatical ou rítmica do verso isolado poderia valer mais do que a interpretação do poema todo – que é o contexto do verso. Além disso, enquanto as leis gramaticais, morfológicas ou sintáticas são significativas em uma análise da língua, nem sempre os mesmos elementos mostram-se igualmente significativos em literatura. Há, com

efeito, elementos linguísticos aparentemente insignificantes para a análise literária. A utilização por parte de um autor de, por exemplo, um nome em lugar de um verbo em determinado contexto pode ser significativa ou não. E se ele usou um em lugar de outro por exigências da versificação mais “bem cotada” do estilo de sua época, dificilmente ignoraríamos que a única significação dessa escolha é a exigência pragmática. Exemplar dessa dificuldade de redução da análise efetiva da poesia ao ponto de vista exclusivamente gramatical são o nível de aridez, superficialidade analítica e aproximações forçadas de alguns parágrafos das análises de Jakobson – por exemplo, o famoso ensaio escrito em parceria com Lévi-Strauss: “‘*Les chats*’ de Baudelaire” [JAKOBSON, 2002, p. 833-854]²⁷. É claro que é possível estudar os enunciados literários estruturalmente, desde que se perceba que nem sempre eles são capazes de dar conta de todas as significações imbricadas no texto, já que, às vezes, a motivação – mesmo que inconsciente – pode residir extratextualmente. O próprio sistema de Jakobson previa isso, já que função referencial e função poética *não* são apresentadas em “Linguística e Poética” como mutuamente excludentes.

A ilusão metalinguística, definida em *Formalismo e tradição moderna*, baseia-se, portanto, na ideia de que é possível pensar a literatura como um sistema autorreferente, cuja dinâmica é a do “falso experimento” – falso porque desviado da função de mimese cultural que o experimento tem no centro do modernismo. A motivação dessa ilusão, por sua vez, confunde-se com um resíduo romântico mórbido enraizado na teoria literária: a rejeição da realidade moderna, a consequente insularização da arte na modernidade e o voltar-se para a linguagem como única realidade possível – tudo isso sem a devida compreensão de que “esteticismo” e “engajamento” são *duas faces da mesma moeda*, a saber: de uma atitude artística (mas também ético-política) em relação à realidade. Segundo o próprio Edgar Wind, as noções de “participação” como de “arte pela arte”, que pululam na crítica da arte do século XX, são sintomas do mesmo problema [WIND, 1985, p. 24].

É essa característica na raiz do estruturalismo – a impossibilidade de chegar ao referente – que é exacerbada nos autores chamados “pós-estruturalistas”. Em *De Praga a Paris*, ao tentar evidenciar o que de fato muda entre o estruturalismo clássico (de Lévi-Strauss e Jakobson) e o pós-estruturalismo (de Foucault, Lacan, Derrida e do último Barthes), Merquior levanta dois aspectos gerais: o caráter caleidoscópico do estruturalismo e o traço mântico. É a ênfase deste, em detrimento daquele, que caracteriza a virada teórica pós-estrutural.

²⁷ Antoine Compagnon retoma a polêmica gerada por essa análise em COMPAGNON, 2001, p. 72-74.

A “tese do caleidoscópio”, baseada em uma imagem de autoria do próprio Lévi-Strauss, demonstra uma tendência “[...] a perceber a realidade como um caleidoscópio: uma série de formas diferentes e coloridas, cujo brilho oculta uma identidade, uma matriz composta de poucos elementos recorrentes” [MERQUIOR, 1991, p. 226-227]. No caso de Lévi-Strauss, essa tendência é indicativa de um teor universalista, que Merquior julga importantíssimo àquela altura. Esse universalismo, como foi discutido no início deste capítulo, é que foi capaz de unificar a Antropologia sobre uma base teórica que transcendesse o estudo do caso isolado, sem no entanto apelar para um conteudismo generalizante e dificilmente comprovável. É esse mesmo impulso que move o estudo da fonética de Trubetzkoy e a linguística saussureana.

O segundo aspecto – o traço mântico – é a exacerbação de uma espécie de fetichismo pelo caráter flutuante do significante.

Como disse Barthes (nos *Ensaio críticos*), o estruturalismo se delicia ao mostrar o lugar do significado *sem nomeá-lo*. Como um adivinho críptico [...], a análise estruturalista gosta de encontrar o sentido como vibração obscura, tênue descarga de uma significação profundamente enigmática. Daí a mística do significante, o sonho obsessivo das linguagens não-denotativas [MERQUIOR, 1991, p. 227].

A passagem para o novo estruturalismo concentra-se, assim, no esquecimento dessa primeira motivação – a de fazer uma ciência universalista dos fenômenos culturais. A decepção de Barthes com a possibilidade de levantamento da funcionalidade dos elementos estruturais em um texto aberta pelo estruturalismo é o símbolo dessa mudança de ênfase. Em certa medida, portanto, o pós-estruturalismo é, ao mesmo tempo, uma decepção com a promessa de uma ciência objetiva no seio do estruturalismo e um agarrar-se à rejeição sutil da história da realidade e da cultura que o estruturalismo clássico apresentava. Mesmo a “história das formas” parece desimportante, já que a única afirmação possível nas teorias mânticas é que todas as propostas de metodologia anterior estavam equivocadas, pois o caráter ultraflutuante do significante ainda não havia sido apontado, a não ser como sugestão.

O aspecto mântico, entendido como um problema teórico gerado pela conjuntura cultural, é em larga medida aparentado à ilusão metalinguística. Com efeito, eles são dois filhos teóricos da rejeição da modernidade diagnosticada no centro do modernismo. São, ainda, uma superestimação do hermetismo próprio ao estilo modernista – entretanto, o hermetismo é característica de estilo e dirige-se, enquanto atitude estética culturalmente *motivada*, “contra a ‘comunicabilidade’ fácil” da “literatura de massa” [MERQUIOR, 1974, p. 121]. Da perspectiva pós-estruturalista, entretanto, o hermetismo da linguagem modernista

é o hermetismo *de toda a linguagem* – literária, científica ou filosófica. No caso da crítica literária “formalista” (a crítica que se constitui de traços neorromânticos mal assimilados), a superestimação do hermetismo consiste não só em uma negação da mimese, mas em uma série de preconceitos.

Primeiramente, a teoria que prescinde de uma história literária que é uma história dos estilos de representação é obrigada a pautar-se em um estranho conceito de originalidade arbitrária, uma certa “mística da criatividade associal” [MERQUIOR, 1974, p. 210]. Se se está diante de uma história da literatura do tipo daquela realizada por Auerbach, que entende que tanto a objetividade primitiva da *Odisseia* quanto o tempo psicológico de *To the lighthouse* são formas de estilizar a percepção da realidade, é possível pensar a noção de criatividade *representacional* como uma solução dada pelas diferentes sociedades à questão: como representar o mundo. A historização dessas soluções é o que consiste na construção cultural do Ocidente, motivada pela percepção que diferentes humanos de diferentes tempos tinham do que é a representação justa, além de uma história da literatura como superação (embora não necessariamente no sentido de progresso) de modelos de representação que não davam conta do que se desejava significar. Diferentes épocas e diferentes problemas temáticos exigem, nesse tipo de história da literatura, estilos distintos. Essa constatação não elimina a criatividade, pois estilo, aqui, não é simples reflexo da sociedade, mas sim uma solução nova a um novo problema da civilização. Criar, nesse sentido, é uma forma legítima de conhecer, entender e criticar o mundo. No caso da história da literatura que elimina o aspecto representacional, a noção de criação passa a ser um espelho de um experimentalismo sem objetivo. Na ciência, como lembra Merquior, o experimento tem o objetivo de minimizar erros [MERQUIOR, 1991, p. 206] – ele é um mecanismo de ajuste à solução definitiva. No caso do falso experimentalismo que move a história da literatura como desvio de uma tradição imotivada, ou motivada só pela falácia referencial, os únicos objetivos possíveis são: ou a de renovação arbitrária “porque sim”, ou a de renovação que visa só dizer que é literatura e que é arbitrária, para depois ser absorvida pelo discurso ideológico “do Mal” e deixar de ser revolucionária. Realmente, não parece um incentivo para o estudo de qualquer História.

Outro pressuposto alimentado pela obsessão pela literatura como desvio da tradição formal é o “mito do artista ignorante”. Se a história da literatura se define sempre como negação e desvio, mais vale a rejeição absoluta da tradição. A função do artista, para ser artista, é sempre a iconoclastia desprovida de intenção, é “experimental” formas novíssimas, já que a dinâmica da arte é a destruição do que outrora foi novo, hoje é tradição. Esse equívoco leva, segundo Merquior, a uma

[...] mania de entender a originalidade como antítese absoluta da tradição e das convenções, em lugar de discerni-la como integração superatória da moeda social do estilo – como algo que transcende a herança cultural, e não que dela prescinde [MERQUIOR, 1974, p. 210].

Essa “mania” é, como já foi discutido, não uma *negação* da intenção propriamente, mas a adoção, por parte da teoria, de uma outra intenção: a de inaugurar o novo paradigma, eternamente. A obra de Barthes é, nesse sentido, um passo além – trata-se de dar uma motivação ao que antes não tinha motivação nenhuma: a denúncia eterna de que literatura é só literatura mesmo. O problema disso, como observou Tezza [TEZZA, 2002, p. 102], é que de fato a forma revolucionária nunca deixa de revolucionar, mesmo passado o momento do desvio. Cabe lembrar, portanto, a reflexão de T. S. Eliot:

Disse o suficiente, penso eu, para deixar claro que não acredito que a tarefa do poeta é principalmente e sempre empreender uma revolução na linguagem. Não seria desejável, ainda que fosse possível, viver em estado de perpétua revolução. A ânsia por inovação contínua da dicção e da métrica é tanto um prejuízo como uma fidelidade obstinada ao idioma de nossos avós. Há momentos para a exploração e momentos para o desenvolvimento do território conquistado [ELIOT, 1971, p. 35]^{xx}.

O hermetismo e a abertura do texto são, portanto, características de estilo no modernismo. Mas, como acontece com todo o estilo, são também soluções dadas a uma problemática real. O fundamental, segundo Merquior, é não comprar a ideia de que o estilo modernista seja antimimético – por mais que, de fato, ele seja responsável por um distanciamento entre arte e sociedade.

Como observou Costa Lima em *Mímesis e modernidade*, na sua conclusão ao capítulo “O questionamento das sombras: mímesis na modernidade”, não é apropriado entender a poética modernista como “crise da representação”. Se há uma dissociação, uma tendência ao hermetismo e à abertura, ela é uma resposta legítima a uma questão cultural – para Costa Lima, em interpretação contrária a de Merquior, um impedimento da “socialização das representações”, gerada pelo “modo de produção capitalista” [COSTA LIMA, 1980, p. 222].

A resposta mais radical à dissociação da *mímesis* se apresenta por outra forma de *mímesis*, caracterizada por não se apoiar em um quadro de referências prévias, em uma concepção do que é possível na ordem do real, possibilidade quanto à qual a obra apresentaria um *análogo*, mas de engendrar, passo a passo com sua criação, um real apenas minimamente ancorado em um dado referencial. [...] A esta *mímesis* que evacua a ideia de Ser como *pré-constituído*, para afirmá-lo como *constituente* chamamos *mímesis da produção*. Ao menos até hoje, esta modalidade supõe extrema dificuldade da comunicação do texto ficcional [COSTA LIMA, 1980, p. 222].

Assim, a “mimesis da produção” se configura como um mundo separado, mas análogo, ao mundo real. Nesse sentido, ela “cria a sua verossimilhança” ou, mais precisamente, cria seus próprios “quadros de referência”, seu dicionário, ao invés de apoiá-los no real. Daí sua incomunicabilidade e dificuldade, além de sua aparência de autorreferência.

Além disso, Costa Lima nota que a arte moderna supõe:

[...] o preenchimento, quer pelo fazer poético, quer pela consideração crítica do poético, de um substrato religioso. Como se a função religiosa se assemelhasse hoje a um signo incompleto, dotado apenas de significante, que encontra na poesia seu significado *ad hoc*. Restabelece-se a comunicação com o alto, sem que a experiência “religiosa” seja socializada. O criador aparece como um indivíduo exemplar, que nos ensina a prática de um culto fundamental privado: o culto da estesia. A estética, campo onde se sistematizam os princípios deste culto, consolida a restauração da boa ordem: i. e., a negatividade, permanente em toda a modernidade, do poético não incomoda à perpetuação do *status quo*, desde que é o alimento de um culto, que se quer meramente privado [COSTA LIMA, 1980, p. 223].

A separação entre arte e realidade, portanto, parece tender sempre ao culto privado, a uma escrita que se apoia numa tradição autofágica, incapaz de ser um agir sobre o real. Mas a inação, aqui, é uma ação. A questão proposta por Merquior é, portanto: como tal característica, no centro da arte modernista, pode ser interpretada como outra coisa que não uma atitude profundamente significativa da maneira como esses escritores e intelectuais lidaram com sua realidade?

Como vimos no início deste capítulo, a “Apresentação” de *Crítica 1964-1989* contém uma retificação da proposta de *Formalismo e tradição moderna*: “Só bem mais tarde [...] é que percebi a ligação íntima entre os dois movimentos [euromodernismo e crítica formalista] que antes tentara ingenuamente contrapor” [MERQUIOR, 1990, p. II]. A ingenuidade, aqui, é acreditar que o formalismo, como pressuposto crítico, é uma cegueira quanto ao significado da arte moderna. Posteriormente, portanto, Merquior passaria a entender que o formalismo é também uma *legitimação* de uma arte cada vez mais destacada de sua função social, cada vez mais dedicada a um culto vaidoso de si mesma. Os formalistas não são, dessa perspectiva, os últimos epígonos do modernismo – boa parte da nossa arte e da nossa visão de arte também o são, pois esquecemos da época em que a literatura era “um tipo de comunicação inter-humana [...] que aparece sob este ângulo como sistema simbólico, por meio do qual as veleidades mais profundas do indivíduo se transformam em elementos de contato entre os homens, e de interpretação das diferentes esferas da realidade” [CANDIDO, 2000, p. 23].

Não se pode confundir, entretanto, a arte inútil como interpretação simbólica do real com a velha etiqueta de esteticismo, de “arte pela arte”. Como se cansou de repetir neste trabalho, de Mukarovsky a Merquior – passando inevitavelmente por Walter Benjamin – a ênfase declarada no estético nunca foi igual à incapacidade de crítica da realidade. A sutil mudança que ocorre no pensamento do último Merquior é, pois, uma preocupação com o esgotamento do modernismo como crítica social. Esse processo é conhecido na historiografia literária. Da ênfase no subjetivismo, no individualismo e na desconstrução do mundo racionalmente constituído do primeiro romantismo sobrou, a seus epígonos, apenas a lamúria do romantismo tardio. Ser epígono do modernismo é perder para sempre a potência renovadora do modernismo inicial – que fez de Baudelaire o primeiro grito desiludido contra uma realidade inescapavelmente contraditória – e concentrar-se apenas no *como* ele fez, num culto intelectualístico do hermetismo, do simbolismo e da linguagem cifrada (basta lembrar quantos comentários desagradáveis em relação à boa parte da poesia concreta existem ao longo da obra de Merquior). A crítica formalista é, nesse sentido, apenas consequência desse desvio de função da arte.

Essas reflexões procuram deixar mais claro, portanto, qual a relação entre o que Merquior identificava como o maior problema da crítica pós-estruturalista – a ênfase no aspecto mântico – e o seu significado na história das ideias. A desilusão com o significado se constitui, nessa crítica, como uma paranoia associada à sua incapacidade de, enquanto teoria, ser “dona da verdade”. O formalismo em último grau – o pós-estruturalismo – transforma essa incapacidade em outra deficiência: a incapacidade de *explicar* a obra, sustentada sobre o pilar do irracionalismo.

Cabe voltar a Roland Barthes: a má-fé da crítica conservadora francesa era não se assumir como ideológica, parcial e incapaz de dar conta do fenômeno literário como um todo. A repreensão, a esta altura, pode voltar-se contra ele mesmo. Segundo a lição de Antonio Candido: “[...] a crítica é um ato arbitrário, se deseja ser criadora, não apenas registradora. Interpretar é, em grande parte, usar a capacidade de arbítrio; sendo o texto uma pluralidade de significados virtuais, é definir o que se escolheu, entre outros” [CANDIDO, 2000, p. 37]. Os problemas levantados no centro do formalismo – a parcialidade de visão e ideologia subjacentes a toda a posição social e momento histórico – não são problemas exclusivos dele. Com eles teve que se ver toda a crítica do século, sem necessariamente recair numa afirmação de impossibilidade de objetividade. Ou seja: a pergunta pode ser legítima, mas a solução não. A desilusão com o significado leva, quando chega ao extremo, a uma perigosa crise de posicionamento crítico. Nas palavras de Merquior:

O humanistazinho que vem nos dizer que a obra de Kafka é “polissêmica” e que, portanto, cada uma de suas contraditórias interpretações é “tão válida quanto a outra” não é um tolerante simpático – é [...] alguém incapaz de cumprir uma das mais nobres entre as aspirações humanas: a de procurar a verdade. Ninguém, é certo, pode ser legitimamente considerado “dono da verdade” – *exceto a própria realidade* [...]. Não levar isso em conta é confundir liberdade crítica com licença relativista. A obra de Kafka é sem dúvida polissêmica e até ambígua; mas seus níveis de sentido são suficientemente hierarquizados para que uns valham mais que os outros e algumas de suas “leituras” são [...] desmentidas pela verdade do texto e do seu contexto cultural. Portanto, todas as interpretações *não* se equivalem [MERQUIOR, 1981. p. 32, grifo do autor].

A verdade do contexto cultural é, segundo a perspectiva de Merquior, dependente da noção de mimese. A crítica da mimese como foi empreendida pelos formalismos – e muito especialmente pela semiologia da literatura – é, portanto, menos uma rejeição *da mimese*, mais uma rejeição *do significado*. Como foi discutido, o aspecto mântico do pós-estruturalismo baseia-se no ato de apontar o significado (sob o título de *significação*, ou seja, de *capacidade de significar*, mas só temporariamente, já que todo significado estabelecido é efêmero). Para chegar a essa afirmação, é necessária uma corrupção da noção de mimese, de realismo e de língua.

Cabe esclarecer, assim, que tipo de realismo é aquele a que Barthes se refere ao denunciar o “efeito de real”. Como aponta Compagnon:

Assim, Barthes, para afirmar que a linguagem não é referencial e o romance não é realista, defende uma teoria da referência há muito desacreditada, supondo que pela *cumplicidade* do signo com o referente, a *expulsão* da significação, haveria uma passagem direta, imediata, do significante ao referente, sem a mediação da significação, isto é, que se alucina o objeto. O efeito de real, a ilusão referencial, seria uma alucinação [COMPAGNON, 2006, p. 119].

E ainda:

Em *S/Z*, Barthes atacava os fundamentos da *mimêsis* literária sob pretexto de que o romance, mesmo o mais realista, não era executável, que suas instruções não podiam ser seguidas prática e literalmente. O argumento já era bastante estranho, uma vez que ele voltava a considerar a literatura um manual de instruções. Basta tentar seguir as instruções que acompanham qualquer equipamento eletrônico – um gravador ou um computador – para perceber que elas não são, em geral, menos praticáveis que um romance de Balzac, sem que, entretanto, lhes neguemos qualquer relação com a máquina em questão. Para compreender a descrição de um gesto, por exemplo para executar os movimentos detalhados por um manual de ginástica, é preciso, por assim dizer, já ter feito o gesto. Tateamos, procedemos por aproximações sucessivas (*trial an error*), e pouco a pouco o mecanismo funciona [...]. Em outras palavras, ele exige demais, pede demais, para constatar, evidentemente, que suas exigências não podem ser satisfeitas, que a literatura não está à altura [COMPAGNON, 2006, p. 115]

A noção de realismo de Barthes não distingue, portanto, ilusão ficcional e alucinação. Entendendo a primeira pela última, o único exemplo de literatura mimética seria, brinca Compagnon, o romance sentimental para Emma Bovary ou o romance de cavalaria para Dom Quixote. Essa distinção, aponta o autor, é sustentada pela não confusão, pelo menos desde a distinção de Coleridge, entre *willing suspension of disbelief* e *delusion*, e isso desde os primeiros passos do romantismo. E, é claro, já está na observação aristotélica sobre a contemplação do cadáver na tragédia. De fato, em mais um ponto é possível entrever o pavor platônico da influência da arte mentirosa sobre a audiência na visão barthesiana de literatura. Há milhares de exemplos da nossa fascinação pela ideia de arte como delírio – para a virada do século XIX (1895), talvez a mais mitificável seja o conto da transmissão da chegada do trem em filme, pelos irmãos Lumière –, mas esse poder da arte, por mais que simbolize a importância dela como ilusão, é sempre exceção. Se há o momento da empatia para com o objeto representado, há também a certeza da (algo confortável) posição de espectador. A existência desse limiar é o que possibilita a experiência brechtiana do teatro épico (se não houvesse *distanciamento*, não haveria possibilidade de *estranhamento*). É esse distanciamento como condição intransponível para o espectador também o que, acreditava Bakhtin, possibilita que a obra tenha *sentido*. A “exotopia”, a inevitabilidade de ser o outro sempre *um outro*:

Fundindo-me com Édipo e perdendo o lugar que *ocupo fora* dele, deixo de enriquecer o acontecimento de sua vida com um novo ponto de vista artístico inacessível a ele a partir do lugar único que ele ocupa, deixo de enriquecer esse acontecimento da sua vida como autor-contemplador; mas desse modo destrói-se a tragédia, que era justamente o resultado desse *enriquecimento fundamental* essencial inserido pelo autor-contemplador no acontecimento da vida de Édipo. [...] Se o autor-contemplador perde a posição firme e ativa fora de cada uma das personagens e vem a fundir-se com elas, destroem-se o acontecimento artístico e o todo artístico como tal [...] [BAKHTIN, 2003, p. 65-66].

É, portanto, exatamente por não ser a arte algo a ser co-vivenciado, por ela passar pela *empatia* (que, por sua vez, depende da suspensão do descrédito), mas transcendê-la, que ela se torna arte, não vida. Lembre-se de que, para Bakhtin, a exotopia é fundadora não só da arte, mas raiz da ética, pois é o mecanismo pelo qual o “eu” dá sentido e acabamento às coisas, acabamento este impossível de vir *de dentro do agir*, da própria vida interior (se isolá-la fosse sequer possível).

O que, fundamentalmente, a noção de realismo em Barthes guarda de equívoco (e que pode ser, guardadas as proporções, generalizado para toda a desconfiança quanto à mimese e ao significado) é não perceber (ou, como acredita Compagnon, não *querer* perceber) que

nenhuma representação é estritamente fotográfica ou exata (já diriam Platão e Aristóteles). Nem a fotografia é estritamente *fotográfica*, como lembra E. H. Gombrich, se entendermos esse adjetivo como parece entendê-lo Barthes, no sentido de *declaração de verdade absoluta* ou *manifestação natural* [GOMBRICH, 1986, p. 28].

É exatamente por passar por essas questões que o *Arte e ilusão* de Gombrich é o modelo principal de Merquior quando disserta sobre realismo [MERQUIOR, 1974 e 1991]. Gombrich demonstra já nas primeiras páginas de seu estudo que a noção de mimese como critério de valor é um dos grandes mitos do passado derrubados pela crítica de arte. Não se pensa mais que os egípcios representavam o homem à sua maneira muito particular por verem o homem daquela maneira, tampouco por não serem capazes de representá-lo mais fielmente. O estilo de época é, assim, uma estratégia de representação adequada a uma *intenção* de época (“Se os estilos diferem deve ser porque as intenções mudaram” [GOMBRICH, 1986, p. 14]). Ou seja, não se trata de *progresso* da habilidade tendo como objetivo algum tipo de “mimese absoluta”, mas de intenções levantadas no seio de cada comunidade artística. Entretanto, uma questão parece perturbadora se simplesmente se joga a noção de representação na lata do lixo da história:

Que as descobertas e efeitos de representação, que eram o orgulho de artistas de outros tempos, tenham ficado hoje triviais, é coisa que não nego por um só momento. E, todavia, acredito que estaremos em perigo de perder contato com os grandes mestres do passado se aceitarmos a doutrina, tão em moda, de que essas questões nunca tiveram nada a ver com arte. O motivo pelo qual a representação da natureza pode ser hoje vista como coisa banal deve ser de maior interesse para o historiador. Nunca houve antes época como a nossa, em que a imagem visual fosse tão barata, em qualquer sentido que se tome a palavra. Estamos cercados, investidos, por cartazes e anúncios, por histórias em quadrinhos e ilustrações de revistas. Vemos aspectos da realidade representados nas telas de televisão e de cinema, em selos postais e embalagens de comida. A pintura é ensinada na escola e praticada em casa como terapia e passatempo, e muito amador domina truques que pareceriam pura mágica a Giotto. Talvez até o colorido berrante das nossas caixas de *corn flakes* para comer com leite no café da manhã deixassem boquiabertos os contemporâneos de Giotto. Não sei se haverá quem conclua do que foi dito acima que a caixa de *corn flakes* é superior a Giotto. Eu não faço isso. Mas penso que a vulgarização e os estratagemas da representação podem criar um problema tanto para o historiador quanto para o crítico [GOMBRICH, 1986, p. 7].

Embora a citação refira-se a uma realidade muito mais alarmante do ponto de vista das artes plásticas (área de Gombrich), podemos pensá-la em termos de crítica literária. Afinal, não é, em certo sentido, a acusação de Barthes contra a ideia de romance realista uma afirmação de que o romance realista não é mais realista do que a literatura não realista? Não é ainda uma afirmação, como denunciava Merquior, de que o texto escritável, moderno, aberto

à significação tem mais valor, ou seja, uma concessão ao “*signo arbitrário*” de uma espécie de “*virtude moral*” [MERQUIOR, 1991, p. 211]?

Ora, se não há o desejo de realismo ou, nos termos de Gombrich, um “desejo de fazer”, uma “teoria de alternativas” que é ter escolha diante das possibilidades e talvez até a suplantação da habilidade para criar algo inesperado, a história da arte passa a depender ou da noção de determinismo, ou da noção de desvio imotivado.

Se toda mudança é inevitável e total, nada fica para a comparação, nenhuma situação para reconstruir, nenhum sintoma e nenhuma expressão por investigar. A mudança torna-se o sintoma da mudança como tal, e, *para mascarar essa tautologia*, algum grandioso esquema de evolução tem de ser produzido [GOMBRICH, 1986, p. 17, grifo meu].

O projeto de *Arte e ilusão* é tentar formar uma “psicologia da representação”, ou seja, entender como se dão as relações entre artes plásticas e realidade e, de modo mais interessante para entender a questão do “efeito de real”, procurar compreender por que uma combinação de pigmentos – que certamente não é a *realidade* – é capaz de referir à realidade, de criar a ilusão.

Segundo Gombrich, o que interessa ao artista é a sugestão de realidade, que desperta uma memória das relações. O que se preserva na arte mimética, portanto, não são *elementos* reais, mas *relações* reais.

Aquilo que um pintor investiga não é a natureza do mundo físico, mas a natureza das nossas reações a esse mundo. Ele não se preocupa com as causas, mas com o mecanismo de certos efeitos. [...] trata-se de conjurar uma imagem convincente apesar do fato de que nenhum tom isolado corresponde ao que chamamos de “realidade” [GOMBRICH, 1986, p. 42 e 44].

Assim, o que importa não é como um pintor reproduz com exatidão uma cor natural. Mesmo a cor natural, afinal, depende de variações de luz e não corresponde a um dado preciso e absoluto em termos de percepção humana. Mas, a partir do momento em que o artista é capaz de reproduzir um *esquema análogo* ao do objeto representado, em que certas coisas são mais escuras que outras, reconhecemos o objeto. Esse princípio está no desenho em preto e branco, na renda (que alterna tecido e “vazado”), na tela de televisão. Isso é possível graças a uma capacidade de “reconhecimento da identidade”, ou seja, *numa disposição para estabelecer sentido, num esforço para ver no objeto construído o esquema de relações análogo ao referencial, ainda que ninguém acredite estar diante do objeto real*, esteja-se

diante de florzinhas de crochê ou da Mona Lisa. É isso o que capacita o ser humano a ser um animal capaz de ilusão.

Sem a faculdade, comum ao homem e aos animais inferiores, de reconhecer identidades através das variações da diferença, de “dar o desconto” por condições que se alteraram e de preservar, como hipótese de trabalho, a moldura de um mundo estável, a arte não poderia existir. [...] Cada vez que nos vemos diante de um tipo de transposição alheio à nossa experiência, há um breve momento de choque e um período de ajustamento – mas é um ajustamento para o qual existe um mecanismo em nós [GOMBRICH, 1986, p. 45].

É a partir desses esquemas passíveis de reconhecimento, dos nossos “níveis de expectativa” ou “contextos mentais” que se dá a “interação entre expectativa e observação” [GOMBRICH, 1986, p. 51]. Adequamos o objeto de percepção ao esquema conhecido de relações, adaptamo-nos à nova “linguagem” e somos capazes de reconhecimento, de dar sentido ao esquema. Na observação, aliada à expectativa de reconhecer, a mimese se refaz diante dos nossos olhos.

Essa concepção de representação admite, portanto que “não há naturalismo neutro. O artista, não menos que o escritor, precisa ter um vocabulário antes de poder aventurar-se a uma ‘cópia’ da realidade” [GOMBRICH, 1986, p. 76]. O vocabulário do artista plástico é a técnica e o estilo, seja ele “pessoal” ou “de época”. Toda a técnica, afinal, restringe a liberdade de escolha, bem como todo o contexto cultural determina em larga medida o padrão representativo: “[...] o ponto de partida de um registro visual não é uma certeza, mas uma conjectura condicionada pelo hábito e pela tradição” [GOMBRICH, 1986, p. 77-78] e “os estilos, como as línguas, diferem quanto à sequência de articulação e o número de perguntas que permitem ao artista perguntar [...]” [GOMBRICH, 1986, p. 79]. Como na lição de Saussure, todos os sistemas de signos – as línguas – recortam, ainda que de maneira distinta, a mesma realidade. Como na lição de Bakhtin, elas o fazem por meio de um emaranhado de julgamentos de valor dificilmente identificáveis por inteiro *de dentro* de uma sociedade.

A dinâmica da representação para Gombrich, portanto, segue um imperativo de “esquema e correção”. O artista tateia entre esquema de representação conhecido e adaptação a novos problemas, buscando um modelo relacional capaz de gerar os efeitos de reconhecimento que ele procura.

Mas o que nos interessa é que o retrato bem feito, como o mapa útil, seja o produto final, acabado, de um longo caminho que passa pelo esquema e pela correção. Não é o registro fiel de uma experiência visual, mas a construção fiel de um modelo relacional.

Nem a subjetividade da visão, nem o império das convenções, podem levar--nos a negar que tal modelo possa ser construído com o requerido grau de exatidão. O que é decisivo aqui é, claramente, a palavra “requerido”. A forma de uma representação não pode estar divorciada da sua finalidade e das exigências da sociedade na qual a linguagem visual dada tem curso [GOMBRICH, 1986, p. 79].

A rejeição da noção de realismo como única verdade sobre o mundo, ou seja, de um realismo ingênuo, por Gombrich (em 1959) é um exemplo de como a teoria da arte já estava ciente da questão. A rejeição barthesiana do realismo é portanto uma crítica a tudo que já havia sido duramente criticado – a noção de arte como reflexo, a crença em uma representação isenta de mediação. O entendimento da arte modernista como uma denúncia do não-realismo da arte escapa de ver o outro lado da moeda (aquele que Gombrich se esforça em demonstrar): que desde a arte romântica o artista procura fugir a esquemas de representação fechados (a doutrina da *imitatio*), e isso o capacita a aumentar o dicionário sociocultural de representação. O que significa dizer: se antes os esquemas visuais preestabelecidos ou os grandes motivos da poesia limitavam a representação, a possibilidade aberta pelo romantismo é exatamente escapar dos esquemas e ter maior liberdade de novos caminhos representacionais. Além disso, o romantismo abre caminho para a criação de novos sistemas de referência. Hugo Friedrich, citado no início deste trabalho, apontou para o novo conceito de beleza entrevisto nos poemas de Baudelaire. Se “flor” não é mais a imagem mais bem acabada para dizer “beleza perecível”, sem problema. Pelo menos, ela não é mais a *única* imagem. Não há coincidência nenhuma no fato de que essa maior “liberdade” (ou maior possibilidade de escolha – no sentido gombrichiano – dentro de uma teoria das probabilidades de um sistema sociocultural obviamente restrito) se inicie exatamente no romantismo: no momento em que a consciência do grau de mediação do olhar individual é percebida e exaltada. “Where man is not, nature is barren”. Romantismo e, de forma mais extrema, modernismo são caminhos para uma representação bem mais consciente de seu grau de criação mediada pela percepção individualista, subjetiva e, por isso mesmo, solitária. São, por isso mesmo, caminhos muito profícuos para uma representação que cria relações de rompimento, que fogem ao esquema preestabelecido da tradição. Mas são, ainda assim, representações de modelos relacionais.

A famosa inversão que Barthes faz do sistema saussureano, que entendia a Linguística como parte Semiologia, para a ideia de que é a Semiologia que faz parte da Linguística é mais um exemplo de como realismo e verdade do significado estão confusamente entrelaçados em sua obra. Como aponta Merquior (amparado em Georges Mounin), o que torna a teoria de Barthes sem saída é que ali absolutamente tudo é signo, mesmo quando o mais apropriado

seria falar de ícones ou símbolos: “[...] o teórico Barthes muitas vezes parece raciocinar como se (a) tudo dotado de significado fosse um signo; (b) todas as coleções de signos fossem um sistema de signos, e (c) todo sistema de signos fosse uma língua” [MERQUIOR, 1991, p. 153]. Essa inversão é, pois, um dogma segundo o qual tudo, em nossa sociedade, deve ser percebido como um código cujo significado é convencional e imotivado. Lê-se, por fim, a própria realidade como uma língua e, pior, dando toda a ênfase ao abismo entre significante e significado altamente variável, quando não aparentemente inexistente.

A desilusão com o significado, o traço mântico do pós-estruturalismo, é para Merquior o grande dogma desses epígonos modernos. Deixa-se de entrever na (relativa) variabilidade dos significados uma ponte para o entendimento das relações entre realidade e ideologia (a construção axiológica da cultura), exclui-se a primeira para a ascensão irrestrita da segunda e luta-se para demonstrar a incapacidade humana de afastar o véu ideológico. Mas essa desilusão é ela também ideologia (e dogmática): um pessimismo quanto a qualquer capacidade humana de atividade *afirmativa*.

Tomemos como exemplo [...] a afirmação de que a literatura tem, inevitavelmente, um “*status* não-realista”, pois a realidade só pode ser apreendida através da língua. Podemos concordar com a premissa e ainda assim nos opormos à conclusão. Por que a mediação linguística deve ser, necessariamente, automaticamente, uma distorção ou uma mentira? Simplesmente, a afirmação do não-realismo é para Barthes uma afirmação normativa, não uma descrição da interação complexa entre conhecimento, língua e mundo [MERQUIOR, 1991, p. 213].

A teoria da mimese é o caminho para essa descrição, visto que compreende que toda a imitação já é outra coisa – ou seja, compreende que a mimese é uma *poiesis* – que transforma o referente sem negá-lo, que rompe com a tradição sem deixar de olhar para trás. Mimese não é, desde Aristóteles, sinônimo de mentira (na verdade, ela é um mecanismo básico de aprendizagem – é preciso imitar e, assim, tornar seu, para criar). Por isso ela é, Merquior acreditava, o remédio para o negativismo inerente ao formalismo e para o relativismo no qual ele recaiu.

A doença do formalismo (doença da teoria, mas também da nossa concepção modernista de arte, em parte responsável pela marginalização da manifestação artística) se entrelaça de forma complexa, no último Merquior, com aquilo que ele considerava o problema dos estudos literários no final do século XX: elitismo e ignorância. São essas “denúncias” que passarei a discutir, para fins de conclusão e de um olhar para o futuro.

6 CONCLUSÃO: LITERATURA, TEORIA E ANTITEORIA PARA ALÉM DE MERQUIOR

6.1 O MODERNISMO NO TRIBUNAL: LITERATURA E ELITISMO

“[...] não mais
que um arabesco, apenas um arabesco
abraça as coisas, sem reduzi-las”.
Carlos Drummond de Andrade, “Fragilidade”.

I
The man bent over his guitar,
A shearsman of sorts. The day was green.

They said, “You have a blue guitar,
You do not play things as they are.”

The man replied, “Things as they are
Are changed upon the blue guitar.”

And they said then, “But play, you must,
A tune beyond us, yet ourselves,

A tune upon the blue guitar
Of things exactly as they are.”
Wallace Stevens, “The man with the blue guitar”.

Há, em *Crítica 1964-1989*, um valioso ensaio para qualquer um que se interesse pela obra de Merquior. Trata-se de “Sobre a doxa literária”, e se inicia com a lembrança do ensaio de 1971, para a revista *Colóquio/Letras*, “Sobre alguns problemas da crítica estrutural”, no qual a expressão “astúcia da mímese”, em que tenho me detido, aparece pela primeira vez. A lembrança aponta para a linha principal de argumentação que permeia toda a obra de Merquior: a relação entre recusa teórica do caráter mimético da literatura e a estética modernista. Como vimos, essa relação se baseia em uma ideologia comum – a negação da modernidade como realidade sociocultural e também, é claro, econômica.

Disse que o ensaio é valioso porque ele é o que mais se aproxima de responder a uma questão que se insinua, cada vez com mais força, nas entrelinhas da crítica de Merquior (especialmente na crítica posterior a *Formalismo e tradição moderna*). A questão poderia ser formulada mais ou menos assim: o modernismo é um mal?

Formalismo e tradição moderna é um longo projeto que visa à separação de modernismo (como estética) e formalismo (como crítica e teoria). O segundo seria uma corruptela, já que tomaria uma característica estilística do primeiro (hermetismo) como a motivação da literatura em geral. Entretanto, em muitos momentos, o livro parece afirmar subliminarmente outra coisa: que o modernismo é, em larga medida, uma negação do mundo

moderno e um voltar-se para um esteticismo autárquico. Não quero misturar coisas que demorei tanto tempo para definir, mas, de certa forma, essa fusão existe no pensamento de Merquior. Em nenhum momento há uma tabela de definição, ou o estabelecimento de um critério que separe, para fins de crítica, quem é o modernista e quem é o epígono. O único critério de distinção desse tipo aponta para a afirmação de que o modernista é um crítico legítimo do mundo, alguém que *crítica por meio do hermetismo*, enquanto o epígono é aquele que é hermético sem se comprometer com uma motivação de representação crítica. Ora, a distinção, já deu para perceber, é muito fantasmagórica. De fato, esse impulso crítico no centro do modernismo não se confunde com uma intenção autoral, a não ser que essa “intenção” seja aquela velha conhecida identificada no autor-implícito, ou seja, as coisas que a obra cumpre mesmo sem que elas sejam declaradas (ou percebidas) por seu autor. Essas motivações, de fato, podem ser anexadas pela leitura posterior, de acordo com a margem possível de sentido garantida pela hierarquia que é o texto, e podem ser variáveis ao longo da história. Entretanto, a questão aqui é outra: quando ler o hermetismo como intrinsecamente crítico (da cultura de massa facilitadora, do declínio da valorização da erudição, da crise da religiosidade que transfere o culto à linguagem) e quando lê-lo como mimeticamente vazio? O próprio significado do termo é elemento problematizador, afinal, ser hermético é ser alheio à interpretação. Hermetismo pode até ser uma seta que aponta para a crítica da facilitação da mensagem, mas os motivos culturais para isso são inumeráveis, e certamente, como demonstra o livro de Gombrich, não é uma seta tão definível assim.

Portanto, corre-se o risco de ver, no hermetismo como característica principal do “modernismo” para Merquior, um mal em si. Ora, se ele é generalizado, podemos ler tanto “todo o hermetismo como crítica” quanto “todo o hermetismo como culto à linguagem devido a uma desilusão para com o mundo real”. Mas observemos o que Merquior tem a dizer.

“Sobre a doxa literária” enumera três momentos da interpretação das relações entre romantismo e modernismo. O primeiro momento é de ruptura com o “expressivismo romântico” e a defesa de uma impessoalidade poética. O segundo percebe uma relação de continuidade entre romantismo e modernismo via imagem simbolista (ou via Simbolismo). O terceiro, o reestabelecimento de algum tipo de fronteira entre as duas estéticas, por meio da lembrança de que o romantismo nunca negou o poder filosófico e comunicativo da arte – lembremo-nos, quanto ao último ponto, de William Wordsworth [MERQUIOR, 1990, p. 359].

Segundo Merquior, os três argumentos são interessantes, pois:

[...] cada posição tem sua parte de razão. A poesia modernista visa geralmente à impessoalidade (e nisso Eliot está certo). Mas o seu elemento, a imagem, descende *de um neorromantismo*: a poética órfica do simbolismo (logo, um ponto para Kermode e para os que, como Paz, enxergam no princípio da analogia algo comum aos românticos, aos simbolistas e aos modernistas). Sob outro aspecto, entretanto, o do hermetismo, o poema modernista dista bastante do romântico: enquanto a poesia moderna propende à esotérica, a romântica normalmente é exotérica (e aqui, por sua vez, Abrams acertou) [MERQUIOR, 1990, p. 360].

Assim, à parte o traço comum, Merquior identifica, como centro da ruptura empreendida pelo modernismo, o hermetismo, ou literatura de “descontinuidade”, em oposição à continuidade da literatura romântica – que, embora contenha o tom de revelação poética, não poderia ser considerada exatamente obscura ou “idílica”. A descontinuidade está relacionada no ensaio novamente à recusa da modernidade como realidade.

No subsolo mental do euromodernismo dominante prevaleceu uma ideia de literatura como gnose contracultural. E foi essa disposição de espírito, muito mais que uma simples e genérica dinâmica de contínua autonegação estilística, que conformou o pensamento literário hegemônico do nosso tempo. O adjetivo – *hegemônico* – é importante, já que nada seria mais errôneo do que confundir literatura moderna com modernismo. No apogeu modernista (1920-1950) não só houve muitos retardatários de enorme valor como surgiram grandes escritores que, sem prolongar estilos pré-modernos, escreveram de maneira substancialmente alheia ou infensa à “participação nas trevas”: Pirandello e Svevo, Musil ou Borges, Camus e Gombrowicz... Fenômeno que se repetiria, já no neomodernismo, com toda uma galeria de poetas e narradores nem um pouco gnósticos, como Auden, João Cabral ou John Ashbery [...]; ou ainda, nestes anos 80, a lépida ficção de Saramago ou a escrita opulenta de João Ubaldo Ribeiro. Só que, de autores “excêntricos” como esses, nenhum, mesmo entre os mais antigos (nem mesmo Borges) deu o tom ao cânone modernista de paradigmas e influências centrais. O cânone dominado por Pound e Joyce, ou Kafka e Beckett. O denso paradigma da ruptura, essencialmente gnóstico e/ou gnômico (ou francamente idílico) reinante, para gáudio de toda uma legião de pedantíssimos exegetas, desde os *Cantos* e o *Wake* [...] [MERQUIOR, 1990, p. 363-364].

Segundo Merquior, a dinâmica de “história da literatura como revolução formal”, mito maior do modernismo literário (perceba-se aqui o deslocamento: do modernismo *literário*, não mais da *teoria* literária), é sim um mal em si. É um anti-historismo, o que explica seu amor ao mito e aos arcaísmos. Trata-se de um antiprogressismo com relação ao destino do homem e, em consequência, um ultraprogressismo transferido para o campo estético [MERQUIOR, 1990, p. 364], uma produtividade funcional apenas do ponto de vista da superação da forma artística como forma, mas não como conhecimento.

A negação do progresso, portanto, é o ponto de contato entre literatura modernista e o formalismo da teoria literária que a legitima. A literatura modernista, descrente no progresso da civilização, volta-lhe as costas e erige um monumento ao sentido inacessível, um culto tão egocêntrico quanto elitista, pois se nega a comunicar seus sentidos e, assim, deixa de procurar

influir na vida real. A aristocratização da literatura modernista é, portanto, a própria causa daquilo que Edgar Wind denunciava em 1963: a separação entre arte e conhecimento.

Com Nietzsche, desembarcamos num franco *hiperestetismo*, liberto de qualquer ônus cognitivo.

O pensamento neomodernista apoderou-se avidamente desse motivo nietzschiano: desliga o jogo da arte de todo o compromisso com o conhecimento. Mas não para aí. Invade, com essa tese, o próprio terreno do conhecer. Também do conhecimento se faz pura ficção, desaguando-se no relativismo absoluto, num ceticismo sem saída. [...] Assim, a pretexto do antipositivismo, acaba-se por negar a própria noção de verdade [MERQUIOR, 1990, p. 368].

O modernismo passa a ser, então, um monstro que conduz ao abismo do relativismo, um pessimismo quanto à capacidade humana de conhecer e um negativismo histórico. Mas antes de condenarmos Merquior por uma interpretação tão dura, que nos coloca nessa posição de decadentes cultuadores do irracionalismo, educados na *doxa* modernista “que fez de nós, sensibilidades modernas, uns pobres papagaios do obscurantismo maquilado de humanismo” [MERQUIOR, 1990, p. 370], pensemos um pouco. O que pode interessar mais do que a resposta de Merquior, é a pergunta formulada. Ele mesmo diria, ao analisar a rejeição de Lévi-Strauss à modernidade, na forma da crítica ao etnocentrismo (sem perceber que essa mesma crítica só foi possível *de dentro da sociedade moderna que ele mesmo critica*), que “o relógio da história não pode ser atrasado” [MERQUIOR, 1991, p. 127]. Ou seja: o hermetismo modernista é uma realidade inescapável, e por muito tempo foi imensamente produtivo e, por que não, significativo para a “cultura literária”, ainda que elitista, ao menos como escape à facilitação e massificação da mensagem no mundo moderno. Como o próprio Merquior apontou, a estética modernista não é *o único caminho* para a arte na modernidade. Pense-se em boa parte da poesia moderna brasileira, de Drummond a João Cabral (não à toa constantemente analisados por Merquior), que é essencialmente não-formalista. Seriam esses outros caminhos não-formalistas essencialmente aqueles dos “retardatários” ou algum tipo de reacionarismo? Ou seriam, na realidade, caminhos que se desenvolveriam à margem do “espetáculo da forma” exatamente como demonstrações de um esgotamento da estética modernista centrada no hermetismo formal? Pense-se na afirmação que tenho repetido ao longo deste trabalho: *arte e vida estão em relação de tensão desde o século XIX*. Ora, se somos sequer capazes de formular essa tensão, talvez o ponto em que estejamos seja o de um esgotamento do elitismo como caminho para a literatura. Como dizia Bakhtin/Voloshinov (em 1926),

[...] sempre que um julgamento básico de valor é verbalizado e justificado, nós podemos estar certos de que ele já se tornou duvidoso, separou-se de seu referente, deixou de organizar a vida e, conseqüentemente, perdeu sua conexão com as condições existenciais do grupo dado [BAKHTIN/VOLOSHINOV, s/a, p. 9].

Talvez tantos apontamentos quanto ao elitismo (disfarçado de humanismo modernista e/ou formalista) da arte sejam exatamente sinais de que o caminho está aberto a uma literatura menos autofágica e autorreferencial. Talvez haja um cansaço quanto à era das incertezas e do relativismo que a teoria do século XX espelha. Desde os primórdios da teoria literária de base linguística (saussureana), ela foi duramente criticada – vide a famosa guerra de Bakhtin contra o formalismo russo. Mesmo assim, ela foi se desenvolvendo e, sem dúvidas, nos legou não só importantes problemas, mas importantes soluções metodológicas. Mas será ela hoje essencialmente produtiva para se pensar a literatura? Ou só o é para pensar a própria teoria? E quando houve essa separação?

Recorro à palavra de um pós-modernista, considerado por excelência um “autor difícil”, mas que acreditava que “realismo não tem uma definição unívoca”.

Isso [a libertação da tirania da mimese] é uma espada de dois gumes, que nos foi legada pelos primeiros pós-modernistas e pela crítica pós-estruturalista. Por um lado, há uma espécie de constrangimento dos ricos. A maioria dos limites e cerceamentos que costumava haver como censura de conteúdo é um exemplo gritante: foram expulsos do caminho. Os escritores de hoje podem fazer mais ou menos qualquer coisa que quiserem. Mas, por outro lado, a partir do momento em que todo mundo pode fazer basicamente o que quer, sem limites de definição ou restrições contra as quais lutar, começa essa corrida vanguardista contínua para além, sem ninguém se preocupar em especular sobre o destino, sobre a finalidade da corrida. Os modernistas e primeiros pós-modernistas – de Mallarmé a Coover, eu acho – quebraram a maioria das regras para nós, mas tendemos a esquecer o que eles foram forçados a lembrar: a ruptura tem que servir para alguma coisa. Quando quebrar regras, a mera forma de vanguardismo renegado, torna-se um fim em si mesmo, você termina com a má poesia, os choques no mamilo de *Psicopata americano* e Alice Cooper comendo merda no palco. E isso é besteira. Vai aqui uma analogia: a invenção do cálculo foi chocante porque, por um longo tempo, era simplesmente presumido que você não podia dividir por zero. A própria integridade da matemática parecia depender dessa pressuposição. Então, alguns verdadeiros titãs vieram e disseram: “sim, talvez você não possa dividir por zero. Mas o que aconteceria se pudesse? Nós vamos chegar o mais perto possível de fazê-lo o quanto pudermos, pra ver o que acontece” [FOSTER WALLACE, 1993²⁸]^{xxi}.

Seja, portanto, o formalismo (não só da crítica, mas da própria arte) uma negação elitista do mundo e da massa que já se deixou brutalizar pelo sistema capitalista, seja ele uma

²⁸ Entrevista à “Review of contemporary fiction”, disponível em: <http://www.thefreelibrary.com/An+interview+with+David+Foster+Wallace.-a013952263> (acessado em 02/06/2011). Para maiores informações sobre as posições estéticas de David Foster Wallace, bem como a articulação delas com seu trabalho como ficcionista, ver o artigo de GALINDO, C. Um tipo americano de tristeza: o próximo romance de David Foster Wallace e os próximos romances americanos. Disponível em: www.periodicos.ufsc.br/index.php/Outra/article/download/11984/11254 (acessado em 02/06/2011).

saída legítima a uma realidade ainda intoleravelmente injusta, seus sinais de esgotamento podem ser sim um caminho que leva a algum tipo de busca de reconciliação com a vida fora da “cultura literária”. Essa reconciliação (se vier) não virá nem da literatura “engajada” (conceito que rejeito veementemente com Edgar Wind), tampouco do “neoiluminismo” subliminarmente pregado no último Merquior, mas de um caminho sim formal, daquela forma cultivada desde Aristóteles, e que é conhecimento e posicionamento diante da vida. Como última reflexão, é de novo David Foster Wallace quem formula:

Para mim, os últimos anos da era pós-moderna têm parecido um pouco com a maneira como você se sente quando está no ensino médio, seus pais fazem uma viagem e você dá uma festa. Você pega todos os seus amigos e faz essa festa selvagem, nojenta e fabulosa. Por um tempo é demais, livre e libertador, a autoridade paterna foi destituída e se foi, uma orgia dionisíaca tipo “o-gato-saiu-os-ratos-fazem-a-festa”. Mas então o tempo passa, e a festa fica cada vez mais barulhenta, e as drogas acabam e ninguém tem um centavo pra comprar mais, e as coisas ficam quebradas e zoneadas, e há uma queimadura de cigarro no sofá, e você é o anfitrião e também é a sua casa, e gradualmente você começa a desejar que seus pais voltassem e restaurassem alguma porra de ordem na sua casa. Não é uma analogia perfeita, mas a sensação que tenho quanto à minha geração de escritores é que são 3h da manhã e o sofá está esburacado e alguém vomitou no porta-guarda-chuva e desejamos que a orgia acabe. O trabalho parricida dos fundadores do pós-modernismo foi ótimo, mas parricídio cria órfãos e nenhuma quantidade de folia pode compensar o fato de que os escritores da minha época tenham sido órfãos em seus anos de formação. Nós meio que queríamos que alguns pais voltassem. E, é claro, estamos inquietos com o fato de que queríamos que eles voltassem – quero dizer: o que está errado com a gente? Somos completos covardes? Há algo a respeito de limite e autoridade de que realmente precisamos? E, o sentimento mais desconfortável de todos, começamos gradualmente a entender que os pais, de fato, nunca voltarão – o que significa que nós teremos que ser os pais. [FOSTER WALLACE, 1993]^{xxii}.

6.2 TEORIA E IGNORÂNCIA

Em 1981, Merquior diagnosticava em “As ideias e as formas”, dois problemas do “mito modernista”. O primeiro, a “usurpação da ideia pela forma”, ou seja, a noção de que a arte não necessitava de mensagem, era alheia ao conceito e arbitrariamente autônoma. Àquela altura, o autor retificava a posição de *Formalismo e tradição moderna*, segundo a qual o elemento formalista na modernidade era tão somente uma degenerescência, para afirmar que a ponte entre modernismo e formalismo era o culto ao irracionalismo, e que o caráter de arte como experimento de linguagem era apenas um sintoma dessa característica mais profunda no seio da ideologia moderna.

O segundo problema era a “usurpação da forma pela ideia”. Esse segundo sintoma baseava-se na percepção de que o pensamento crítico nascido no seio do modernismo em

geral sofre de uma tendência à “estetização do pensamento”, ou seja, visa a um pensamento que é em si arte e que leva a “[...] *insights* em lugar de análises, intuições indemonstráveis, conceitos altamente ‘artísticos’, em suma: a festa da reflexão irresponsável” [MERQUIOR, 1990, p. 155]. Mas reflexão irresponsável para com o quê? Com as noções de objetividade, racionalidade e a verdade como horizonte.

De acordo com Merquior, o irracionalismo modernista, herdeiro torto do romantismo, é aparentado à negação da modernidade. Em vários sentidos, portanto, a afirmação crítica de uma crise da racionalidade e da objetividade é uma guerra de poder contra a ciência, a realidade tecnológica, a modernização. Há, para Merquior, em todo o defensor da crise do logocentrismo, um saudosista inconsciente, um nostálgico – trata-se de uma “[...] intelectualidade burguesófoba (*dixit* Flaubert), cheia de *status* e prestígio, e não obstante, doida para parecer *intelligentsia*, renegada pela sociedade”. O desejo inconsciente do crítico modernista é “[...] submeter estado e sociedade ao comando da ideologia humanística” [MERQUIOR, 1990, p. 155], um comando tão tirânico quanto qualquer um que o humanismo modernista conscientemente critica. Esse ataque de Merquior é dirigido diretamente à crítica universitária e sua “ideologia contracultural” que, no entanto, sofre de terrível ironia, já que

[...] à primeira dor de barriga, seus devotos e mentores serão os primeiros a recorrer àquela mesma racionalidade tecnológica que no entanto proclamam abominar. Se adoecem, não recusam o hospital; se precisam de dinheiro, apelam para o seu banco – e assim por diante. Na cultura irônica, o “carnaval” é o prato do domingo – um luxo sustentado pela eficiência do resto [MERQUIOR, 1990, p. 161].

É claro que há muito aí daquela velha falácia de que é errado entrar em greve se o patrão é tão bonzinho em lhe dar uma cesta de guloseimas no Natal. Estar inevitavelmente inserido em uma sociedade não cria uma impossibilidade de criticá-la, como o próprio Merquior defendia na década de 70. Mas, primeiro, nunca se disse neste trabalho que o último Merquior era fácil em seu sarcasmo desiludido. Segundo, o que parece importar, nessa linha de argumentação, é exatamente a percepção do quanto de mitificação há na guerra contra a ciência e, principalmente (se o interesse é o caminho metodológico dos estudos de literatura), contra um mínimo de objetividade. A objetividade, é claro, não é necessariamente garantia de boa crítica (parte da crítica estrutural de literatura que Merquior procurou criticar é obsessivamente objetiva, mas equivocada), mas, do lado de lá aponta um outro problema: o já citado relativismo e negativismo contra o sentido e a possibilidade de conhecer. De fato, a crítica que critica a objetividade em muito se pautou em explicitações bem objetivas de um

método, além de defesas consideradas verdadeiras da impossibilidade de haver um significado verdadeiro, ou uma verdade do significado²⁹.

Se nem a crítica da verdade do significado consegue se livrar dele, por que a teoria continua a insistir em um relativismo tão contraditório? O argumento de Merquior contra a era da “teorreia” é duplo: identifica um desejo de controle e uma institucionalização da ignorância.

Quanto ao primeiro ponto, Merquior aponta que há dois caminhos para as humanidades [MERQUIOR, 1991, p. 291]: a erudição (que ele identifica com o estudo da História) e a ciência (cujo modelo mais bem sucedido nas ciências humanas seria o da Linguística, identificada aqui com a Fonética e outros estudos de impulso saussureano). O problema é que o sucesso da Linguística, bem como o papel que a Filosofia da Linguagem teve no pensamento do século XX condiciona, no fundo, tudo à Língua. À Língua, veja-se bem, não à Ficção ou à Poética... Segundo Merquior, há na teoria (especialmente de cunho pós-estruturalista) um desejo inconsciente de não ser controlado pela língua. É esse sentimento que levaria a teoria a ansiar por uma mística da “ruptura” de qualquer coisa, a fim de tentar escapar da realidade do domínio linguístico. Sob toda a afirmação pós-estruturalista de que “tudo é língua” haveria, portanto, o sonho de escapar dessa afirmação. Entretanto, por esse caminho, tudo que a teoria teria conseguido é fazer de si mesma jogo linguístico. Não é difícil inferir por isso que a afirmação que converte todo o enunciado linguístico irrefutavelmente em ficção (no sentido de persuasão e mentira) é, em certo sentido, uma forma de controle. É difícil, na realidade, não notar essa tentativa de subordinar tudo ao modelo “poético” em “Da ciência à literatura” de Barthes. Entretanto, como apontou Hayden White com relação a essas discussões no âmbito da História, “a narrativa pode ser a alma mesma do mito, mas isso é porque o mito é uma forma de discurso linguístico, e não porque a narrativa é inerentemente mítica”, o que o faz perguntar: “de qualquer forma, alguém seriamente acredita que o mito e a ficção literária *não* fazem referência ao mundo real, contam verdades e fornecem conhecimento útil sobre ele?” [WHITE, 2000, p. 22]^{xxiii}. Se a teoria literária legou às humanidades algo importante, para o historiador, foi uma nova forma de pensar o que são eventos e o que são fatos *narrados*, sem confundi-los, mas nunca condicionando a existência dos primeiros aos segundos.

²⁹ Esse paradoxo em Barthes, ou seja, a dificuldade de negar a referência, já que o próprio discurso que a nega se apresenta como referencial, foi defendido por Christopher Prendergast e é analisado por Compagnon [2001, p. 118].

O controle se dá, portanto, na medida em que se entende que o aspecto mântico da teoria literária deve dominar a relação que temos com a verdade de todo e qualquer discurso (embora, no fundo, essa dominação seja uma afirmação de imobilidade eterna das possibilidades da teoria). A lógica por trás da busca do controle é a perpetuação da ideia de que cabe ao modernismo, travestido de humanismo, “salvar” o homem da modernidade (racional, científica e técnica). Há, nesse modelo de pensamento, um ranço saudosista de uma “culpabilização da racionalidade científica”, que Merquior identifica não só no pós-estruturalismo, mas também na visão apocalíptica de Adorno [MERQUIOR, 1990, p. 159].

[...] muito humanismo moderno se fez *excludente*: repele o mundo que o cerca, excomunga as massas e a civilização. Os sociólogos da cultura indagam: não será uma reação ditada pela angústia de camaradas intelectuais que, como detentoras da arte da palavra num universo cada vez mais alfabetizado, e portadoras de formas de saber deslocadas ou ultrapassadas pela expansão do conhecimento científico, se sentem ameaçadas em seu *status*?... O combate dos humanistas contra a modernidade foi perdido há muito tempo: os vencedores se chamam Gutenberg e Galileu [MERQUIOR, 1990, p. 159-160].

A análise pode parecer pró-progresso demais, mas serve para uma proposta de sociologia da teoria e aponta para a questão de que é própria à teoria do modernismo uma autoalienação com relação ao seu próprio lugar de fala e aos seus mitos de salvação do homem da modernidade. A negação da civilização, entretanto, em sua face pós-estruturalista (ou “pós-modernismo lúdico”, como o chama Peter McLaren, que crê que o que falta aos intelectuais pós-modernos é a capacidade de transformar tanta teoria em uma “práxis de libertação” e parar de acreditar que política é só jogo discursivo – transição que, acredita ele, já começa a ser feita pelos teóricos dos estudos culturais [MCLAREN, 1997, p. 54-104]), tem outra face: o fetichismo metodológico, que aponta tanto para uma teoria que é estetização do pensamento (sua face francamente contracultural e *cool*) quanto para uma declaração de que elaborar um método é passar à frente das humanidades carregadas de preconceitos positivistas e pseudocientíficos (sua face acadêmica). Segundo Merquior, é interessante notar que

[...] Lacan, Althusser, Barthes etc., espargiram uma teoria altamente estetizada, bem distante das regras rígidas de clareza e coerência exigidas pelas ciências sociais institucionalizadas – e, no entanto, insistiram na ciência com C maiúsculo, exibindo seu produto como um modelo arcano de “rigor” técnico e metodológico [MERQUIOR, 1991, p. 293].

Trata-se de outra contradição da era da “teorreia”: uma obsessão dos tantos escritores acadêmicos por ser antiacadêmicos, como dizia Bosi no prefácio anexo à edição de 2000 de *O*

ser e o tempo da poesia. Assim, o modernismo pós-estruturalista abusou da teoria, da metodologia e, não podia faltar, dos conceitos, *apesar* da crise do paradigma científico ou filosófico que ela procurou empreender. Esse fato leva ao segundo problema criticado por Merquior: a teoria (e seu fetichismo metodológico) como mascaramento da ignorância. Segundo Merquior, a sobrevivência de uma teoria tão destacada não só da realidade, mas do próprio rigor científico, ocorreu porque houve um terreno fértil para ela: a universidade. Não importa o quanto é maçante decorar os difíceis jargões da teoria, é ainda melhor do que construir um genuíno conhecimento da história da arte. Mais rápido, mais potencialmente impressionável, mais aparentemente científico e mais adequado ao incentivo governamental da superprodução acadêmica.

Essa questão está fortemente atrelada, primeiramente, à democratização do ensino e à má forma como ela se deu. Embora a massificação da cultura letrada seja algo a ser louvado (e Merquior, como bom progressista do “renascimento liberal” seria o primeiro a concordar com isso), a maneira como ela foi feita é um problema: e os baixos níveis do ensino brasileiro nos índices de avaliação de leitura não o negam. Além disso, Merquior observa que a coisa se agrava em países como o Brasil, cuja classe média tradicionalmente não dá importância a questões estéticas ou culturais.

Segundo Merquior, dessa forma, a falta de conhecimento literário dos *discentes* dos cursos superiores de literatura é porta de entrada para o crescimento da teoria literária, especialmente por aqui. E isso porque a crítica acadêmica, “vampiro domesticado”, alimenta-se de um narcisismo estéril, cuja manutenção é feita pela própria discussão (exclusivamente) teórica.

[...] como lacanismo ou “desconstrução”, como ontem com o pseudoestruturalismo e a acrobática semiótica, estamos sempre diante de uma “pestilência metodológica” (Max Weber) – e de uma autêntica pedantocracia, em cujas mãos a função da crítica se converte na grotesca liturgia de um tipo de atividade cada vez mais longe do real e da... própria literatura. Da própria literatura, porque, como sabemos, malgrado a contínua estridência a propósito de textualidade, intertextualidade *et cetera*, nunca se leu tão pouco – tão raso – e tão mal. O vampiro domesticado é também um vampiro incompetente, um péssimo sugador do texto – prefere projetar nele, *ad nauseam*, os esqueminhas da teoria e do método, com a benção paternalista dos logotetas afagados em sua vaidade. Conforme ninguém menos que Lévi-Strauss advertiu desde o início dessa patologia intelectual, o vampiro virou *ventríloquo*: em vez de dar palavra à obra, tagarela sobre literariedade, “escritura” ou “forclusão” – e o texto que se dane, ou aprenda a servir de mero pretexto [MERQUIOR, 1990, p. 220].

Para Merquior, portanto, a anuência do sistema universitário à teoria literária modernista, pós-estruturalista, pós-modernista e etc. é um sintoma do “analfabetismo

literário” [MERQUIOR, 1990, p. 222] (embora não necessariamente se afirme que os teóricos são analfabetos literários – o que se afirma, na verdade, é que eles fecham os olhos para isso, pois o domínio do jargão é, nessa conjuntura, afirmação de poder), que facilita o estudo das letras, tornando desnecessários os anos e anos de construção de uma cultura literária devido à facilitação que é o uso da metodologia “da moda” como régua de análise de qualquer texto, independentemente de seu contexto sócio-histórico de produção. A arrogância da terminologia disfarça o problema do “[...] doutor em letras que a rigor não sabe ler, não sabe escrever e mal entende o que transcreve” [MERQUIOR, 1990, p. 223]. Esse problema é alimentado, ainda, pelo próprio sistema de diplomação e produção acadêmica.

O reino do "publish or perish" – da publicação competitiva, da tese pela tese, antítese do verdadeiro estudo, da corrida ao grau e do psitacismo doutoral – encoraja e estimula o pseudoespecialismo, e não há pseudoespecialismo sem idolatria do método e fanatismo [...] [MERQUIOR, 1981, p. 34].

Mas tratar-se-ia a crítica de Merquior de um apelo ao retorno à Filologia ou à Retórica? Em certo sentido, é claro que há em seus textos um desejo de retorno a um tipo de estudo de literatura que possa prescindir da teoria como régua de análise que serve a qualquer texto, da discussão em torno do valor do estudo da história para a literatura, do idealismo linguístico de segunda mão que procura discutir a existência da realidade social e da evocação de uma terminologia pedante. Nesse sentido, sua proposta é abertamente antiteórica. Mas, por outro lado, há a consciência de que a época que formou críticos ultraeruditos e sua realidade social é inevitavelmente passada. De fato, como observa logo no início de “As ideias e as formas”, não é mais possível um enciclopedismo que dê conta de todo o conhecimento, científico ou artístico, desde, pelo menos, o fim da Renascença [MERQUIOR, 1990, p. 149-150]. E, ao responder ao entrevistador da Revista Veja se se considerava um erudito:

[...] essa conversa do erudito que leu o último livro é uma bobagem. Ninguém leu o último livro. Essa época acabou na Renascença, quando as grandes bibliotecas tinham 500 volumes. A minha tem 7000 volumes e não tem o último livro. Por outro lado, a erudição também vai ganhando um ar pejorativo serve para descartar certas ideias, um certo tipo de pensamento a pretexto de que “são coisas de erudito”. A insinuação é de que existe outro saber, por graça infusa, que dispensa seus iluminados do trabalho de serem eruditos. Basta estar na posição “correta”. Eu gostaria de saber quem dá esse atestado de dispensa [MERQUIOR, 11/1981³⁰].

³⁰ Em entrevista à Revista Veja em 11/1981, disponível em http://veja.abril.com.br/especiais/35_anos/ent_merquior.html (acessado em 02/06/2011).

A questão é que a erudição, se não é possível no sentido de “saber tudo”, não é também dispensável para a desconstrução dos mitos criados tanto pela sociedade quanto pelos próprios estudos literários. A velha erudição enciclopédica era sustentada por um sistema em que a legitimidade do estudo da tradição cultural não era questionada. Quando cada macaco fica no seu galho e não há discussão a respeito (nem dinamismo social capaz de tornar a discussão possível), as coisas “do espírito” podem florescer como um caminho natural àqueles social e economicamente beneficiados. Entretanto, quando é necessário prestar contas à sociedade do que afinal os intelectuais estão fazendo, é necessário ter um sistema de comprovação do trabalho intelectual. Merquior não procurou responder qual é o caminho para se fazer isso sem recair no “psitacismo doutoral”, mas seu ataque à crítica universitária aponta para o fato de que uma produção quantitativa (que ninguém lê), liberta de um amadurecimento do conhecimento, certamente não é a solução. Além disso, ela produz um debate que acaba por se mostrar exclusivamente teórico, o que, acreditava, tem uma raiz muito próxima à separação entre arte e sociedade.

Cabe a referência à conclusão de um artigo de Fabio Akcelrud Durão, citado anteriormente neste trabalho. Embora sua reflexão vise à situação da universidade norte-americana, o autor nota que:

O debate em torno da Teoria nos EUA acende um grande sinal de aviso para o Brasil. Sem dúvida, nossos pró-reitores e reitores ainda não são burocratas formados em management, mas a pura quantificação da avaliação já está instalada aqui por meio dos sistemas governamentais de avaliação – com a anuência e a participação da comunidade acadêmica – e é previsível que a Teoria possa vir a desempenhar (se já não estiver desempenhando) um papel similar na renovação problemática da produção de enunciados sobre a literatura e cultura. Note-se bem, não se trata de reduzir o debate da Teoria à materialidade de seus espaços de enunciação, mas de chamar a atenção para o quanto a consciência a respeito das condições concretas da produção intelectual pode ajudar a se evitar os giros em falso do debate da Teoria – menos para que isso leve a mais outra posição teórica do que para a transformação de tais condições [DURÃO, 2008].

Os “giros em falso”, aí, são a proposição de acabar com a teoria, como se ela fosse culpada pela produção de discursos destacados da sociedade e não absorvidos por ela. Certamente não é possível voltar a uma época pré-teórica. A questão é se a teoria deve ser necessariamente uma bandeira – como se tem constituído diversos discursos acadêmicos, que escolhem seu objeto de estudo com o fim único de comprovar pressupostos teóricos. Outra questão é: que papel deve ter o texto literário afinal, se ele só pode ser lido de uma perspectiva já “domada” pela teoria? Até quando ele deve ser pretexto?

Cabe perguntar se houve alguma vez tal coisa como uma época pré-teórica. Pressupostos teóricos e caminhos metodológicos fazem parte de qualquer estudo de texto anterior ao cientificismo desiludido que Merquior procurou criticar. Qual é então, o deslocamento?

O que ocorre é que, quando o estudo do texto – da manifestação literária (a obra-coisa de Mukarovsky) e seu significado para a comunidade interpretativa, por mais heterogênea que seja (o objeto estético) – é o objetivo do estudo de literatura, os problemas para entendê-lo como monumento (o termo é usado no sentido que o usa Merquior, baseado em Erwin Panofsky) de uma época passam a surgir. Porém, se uma análise *usa* o texto literário com fins de justificação do método, não há nada por construir, apenas há o que exemplificar. Os problemas surgidos em análises *de obras literárias* são os fundamentos das grandes metodologias que ficam *no pano de fundo* nos textos de Auerbach, Bakhtin ou Antonio Candido. Há diferença entre definir um conceito de “polifonia” para estudar a construção romance de Dostoiévsky e aplicar “polifonia” a qualquer texto (ou filme, ou a última coleção da semana da moda, ou anúncio publicitário) com o único fim de mostrar que sim, há polifonia. Se isso é feito, é porque “polifonia” já virou régua de análise, incapaz de ser ferramenta de *interpretação*, mas apenas ferramenta de levantamento estatístico. Não se trata também de afirmar que o objetivo deve ser a criação de mais jargão teórico – apenas uma constatação de que, se interpretar o texto literário (ou o filme, a última coleção e o anúncio publicitário) sob uma nova luz for o objetivo do estudo da literatura, necessariamente novas analogias vão surgir, novas perguntas serão formuladas e novos conceitos inevitavelmente serão cunhados para resolver as questões problemáticas. O que incomodava Merquior, creio, com relação ao dogmatismo da teoria pós-modernista ou pós-estrutural é que ele é empecilho para uma construção conjunta do conhecimento. Se o impulso de Barthes (ou Lacan, ou Derrida) foi genuíno – por mais que Merquior não concordasse com eles –, o incentivo a uma aquiescência acrítica só leva a ausência de discussão: o tal narcisismo criticado em *Crítica*. Nenhuma teoria ou método responde todas as perguntas, é claro, mas isso não pode ser obstáculo para formulá-las. Ou, como lecionava Panofsky:

É verdade que os monumentos e documentos individuais só podem ser examinados à luz de um conceito histórico geral, ao mesmo tempo que só se pode erigir esse conceito histórico geral com base em monumentos e documentos individuais [...]. Essa situação no entanto, não é, de jeito algum, um beco sem saída. Cada descoberta de um fato histórico conhecido, e toda nova interpretação de um já conhecido, ou se “encaixará” na concepção geral predominante, enriquecendo-a e corroborando-a por esse meio, ou então acarretará uma sutil diferença ou até fundamental mudança na

concepção geral dominante, lançando assim novas luzes sobre tudo o que era conhecido antes [PANOFSKY, 1979. p. 28-29].

Toda a construção do conhecimento que se quer democrática não pode, portanto, negar a possibilidade dessa construção em princípio. Negar a possibilidade de conhecimento é um dos sintomas da concentração na noção de discurso (socialmente motivado, linguisticamente arbitrário) como abismo para a compreensão da realidade. É claro que a linguagem e a ideologia são parte de tudo que é dito sobre qualquer coisa, mas não há aí impossibilidade. São, na realidade, essas manifestações culturais (sim ideológicas) o *único caminho* conhecido para chegar a qualquer afirmação. Nesse sentido, a pergunta legada pela semiologia da literatura pode até ser interessante para a metodologia, mas desvia os estudos literários do problema real, *que seria como utilizar a base documental da história a fim de analisar esses “monumentos”, sem reduzi-los a “documentos” ou, no outro extremo, sem transformá-los em “inscrições” destacadas da realidade que os enformou.* A teoria, nesse ponto, é necessária metodologicamente, mas apenas enquanto contribui para apontar um caminho de entendimento (e não quando o nega). Como estabeleceu Lévi-Strauss, o perigo do “delírio coerente” do “jogo de espelhos, em que se torna impossível distinguir o objeto [a literatura] do seu eco simbólico na consciência do sujeito [ou seja, do analista]” [LÉVI-STRAUSS, 1968, p. 394-395], leva a uma crise da objetividade estéril para o projeto de entendimento das manifestações culturais formulada pelo estruturalismo – e aí está o “parricídio”. Segundo o pai:

A crítica literária e a história das ideias podem, pois, tornar-se estruturais, com a condição, porém, de irem buscar fora delas mesmas os instrumentos estruturais de uma dupla verificação objetiva. Ora bem, não é difícil descobrir onde se encontram esses instrumentos. Por um lado, ao nível da análise linguística e talvez fonológica, em que o *controle* pode ser exercido independentemente das elaborações conhecidas pelo autor e pelo seu analista; e, por outro lado, ao nível da indagação etnográfica, ou seja, para sociedades como a nossa, ao nível da história externa. Não somente “os métodos estruturalistas podem ser canalizados numa tradição crítica predominantemente historicista”, senão que só a existência dessa tradição histórica pode fornecer uma base às operações estruturais [LÉVI-STRAUSS, 1968, p. 395, grifo do autor].

A crítica ao aspecto mântico do pós-estruturalismo como um delírio irracionalista, um mito do impulso antimoderno nas letras modernistas foi bandeira de Merquior até o fim. Talvez o combate seja exemplar da transição identificada por Marshall Berman entre a visão dos pensadores do XIX, que “eram simultaneamente entusiastas e inimigos da vida moderna”, e os críticos do século XX, que vão “na direção de rígidas polarizações e totalizações

achatadas”, nas quais “a modernidade ou é vista com um entusiasmo cego e acrítico ou é condenada segundo uma atitude de distanciamento e indiferença neo-olímpica” [BERMAN, 2007, p. 35]. A própria divisão que Merquior faz entre modernidade como realidade e modernismo como orientação teórico-estética que se lhe opõe é sintomática do seu partidismo. Por outro lado, trata-se de escolher a realidade, por pior ou injusta que ela seja, à afirmação pós-modernista de que:

[...] o horizonte da modernidade está fechado, suas energias estão exauridas – em outras palavras, que a modernidade acabou. O pensamento social pós-modernista vê com desprezo todas as esperanças coletivas de progresso moral e social, liberdade individual e felicidade pública, que nos foram legadas pelos modernistas do Iluminismo setecentista [BERMAN, 2007, p. 17]

Embora Merquior não concordasse que o pensamento modernista visasse tão somente a um progresso otimista com “capacidade de autocrítica e renovação perpétuas” [BERMAN, 2007, p. 17] (como vimos, ele achava que visava mais a uma destruição da validade da História), sua desilusão com o modernismo é bem típica do maniqueísmo dos tempos de guerra, ainda que guerra epistemológica. Para além, portanto, das generalizações do discurso final de Merquior, sobrevivem suas intenções – muitíssimo válidas, por sinal – de demonstrar que a literatura não precisa ser um discurso voltado sobre si mesmo, que não é preciso cair num abismo do relativismo do significado ou da compreensão da história para estudar literatura e que a teoria não precisa ser algo a ser repetido incansavelmente – mas que todos que se propõem a estudar literatura (e não teoria) podem ser teóricos, no sentido de buscar, por meio de uma metodologia que vise à solução de problemas reais, compreender não só o que o texto literário significa como monumento da sociedade que o produziu, mas também por que ele ainda guarda algum tipo de relação conosco. Se os argumentos de Merquior, com suas generalizações e defeitos, servirem de alguma maneira para nos ajudar a escapar da afirmação de que “os intérpretes não decodificam poemas: eles os fazem” [FISH, 1993, p. 159], tais argumentos já são mais que bem-vindos.

NOTAS DE FIM

ⁱ “It is a technology of the past, limited to and by oral culture, and bound up with the interaction of mother and child rather than the political deliberation of mature men. It may be worthy of respect, but it is no longer suitable for new political realities” [POTOLSKY, 2006, p. 31].

ⁱⁱ “A poet, then, is an *imitator* in so far he is a *maker*, viz. of plots. The paradox is obvious. Aristotle has developed and changed the bearing of a concept which originally meant a faithful *copying* of preexistent things, to make it mean a *creation* of things which have never existed or whose existence, if they did exist, is accidental to the poetic process. Copying is after the fact; Aristotle’s *μίμησις* creates the fact” [ELSE, 1957, p. 322].

ⁱⁱⁱ “[Aristotle] is a Greek, for whom creation means discovery (euresis), the uncovering of a true relation which already exists somehow in the scheme of things” [ELSE, 1957, p. 320].

^{iv} “For him [Aristotle], the poet searches into human action whose meaning, as we have seen, is ultimately specified by its goal. As we have said, his process in this resembles that of nature, where the concrete forms mold, guide, and develop matter in accordance with their purposeful pattern. [...] The poem, and Else would prefer to say the poet, seizes what is important in human life and molds it in the accordance with its structural exigencies” [BOYD, 1980, p. 24-25].

^v “[...] as in art, so in daily life we rely on logic (necessity) and belief (probability) in making choices” [POTOLSKY, 2006, p. 41].

^{vi} “I thus remind the reader of a puzzle, a puzzle which is central to this book: why do we care about this stories, which are so far from us and which are anyway not true?” [REDFIELD, 1994, p. xiv].

^{vii} “master of his material” [REDFIELD, 1994, p. xv].

^{viii} “every work of fiction is both a criticism of a society and a comprehension of it; the grander the conception, the more difficult the synthesis” [REDFIELD, 1994, p. xv].

^{ix} “is neither the singular of history nor the abstract philosophic universal, but a transformation of both” [BOYD, 1980, p. 26].

^x “Aristotle saw, as did all Greeks, that poetry could have value as an educator; but its main end for him was a pleasurable contemplation akin to wisdom” [BOYD, 1980, p. 32].

^{xi} “is the empirical Aristotle without Aristotle’s underlying realism, and Plato the moralist without Plato’s philosophic dimensions” [BOYD, 1980, p. 48].

^{xii} “indeed, there is nothing inherently uncreative about the practice of *imitatio* [...]” [POTOLSKY, 2006, p. 51].

^{xiii} “[...] one approaches the lyric from the category of *action*, which Aristotle considers the primary element of the drama. And then by dialectic coaching one looks for a form that will have as its primary element the moment of *stasis*, or *rest*. [...] There is the rest as the sheer cessation of motion (in the sense that a rolling ball comes to rest); and there is rest as the end of action (end as finish or end as aim), the kind of rest that Aristotle conceived as the *primum mobile* of the world, the ground of motion and action both” [BURKE, 1969a, p. 475].

^{xiv} “[...] a movement from a substantive way of thinking to a relational one [...]” [JAMESON, 1974, p. 13].

^{xv} “The philosophical suggestion behind all this is that it is not so much the individual word or sentence that ‘stands for’ or ‘reflects’ the individual object or event in the real world, but rather that the entire system of signs, the entire field of the *langue*, lies parallel to reality itself” [JAMESON, 1974, p. 32-33].

^{xvi} “scientific but meaningless” [JAMESON, 1974, p. 5].

^{xvii} “It should be clear, then, that by moving into the margin art does not lose its quality as art; it only loses its direct relevance to our existence: it becomes a splendid superfluity” [WIND, 1985, p. 10].

^{xviii} “It is significant that this word “experiment”, which belongs to the laboratory of scientist, has been transferred to the artist’s studio. It is not a casual metaphor: for although artists today understand far less of science than they did in the sixteenth or seventeenth century, their imaginations seem haunted by a desire to mimic scientific procedures; often they seem to act in their studios as if they were in a laboratory, performing a series of controlled experiments in the hope of arriving at a valid scientific solution. And when these astringent exercises are exhibited, they reduce the spectator to an observer who watches the artist’s latest excursion with interest, but without vital participation” [WIND, 1985, p. 20-21].

^{xix} “[...] a text which is no longer science but ‘literature’: it gave full scope to artistic licence” [WIND, 1985, p. 54].

^{xx} “I have said enough, I think, to make clear that I do not believe that the task of the poet is primarily and always to effect a revolution in language. It would not be desirable, even if it were possible, to live in a state of perpetual revolution: the craving for continual novelty of diction and metric is an unwholesome as an obstinate adherence to the idiom of our grandfathers. There are times for exploration and times for the development of the territory acquired” [ELIOT, 1971, p. 35].

^{xxi} “This is a double-edged sword, our bequest from the early postmodernists and the post-structuralist critics. On the one hand, there’s sort of an embarrassment of riches. Most of the old cinctures and constraints that used to exist-censorship of content is a blatant example – have been driven off the field. Writers today can do more or less whatever we want. But on the other hand, since everybody can do pretty much whatever they want, without boundaries to define them or constraints to struggle against, you get this continual avant-garde rush forward without anyone bothering to speculate on the destination, the goal of the forward rush. The modernists and early postmodernists – all the way from Mallarme to Coover, I guess – broke most of the rules for us, but we tend to forget what they were forced to remember: the rule-breaking has got to be for the sake of something. When rule-breaking, the mere form of renegade avant-gardism, becomes an end in itself, you end up with bad language poetry and American Psycho’s nipple-shocks and Alice Cooper eating shit on stage. Shock stops being a by-product of progress and becomes an end in itself. And it’s bullshit. Here’s an analogy. The invention of calculus was shocking because for a long time it had simply been presumed that you couldn’t divide by zero. The integrity of math itself seemed to depend on the presumption. Then some genuine titans came along and said, ‘Yeah, maybe you can’t divide by zero, but what would happen if you could? We’re going to come as close to doing it as we can, to see what happens’” [FOSTER WALLACE, 1993].

^{xxii} “For me, the last few years of the postmodern era have seemed a bit like the way you feel when you’re in high school and your parents go on a trip, and you throw a party. You get all your friends over and throw this wild disgusting fabulous party. For a while it’s great, free and freeing, parental authority gone and overthrown, a cat’s-away-let’s-play Dionysian revel. But then time passes, and the party gets louder and louder, and you run out of drugs, and nobody’s got any money for more drugs, and things get broken and spilled, and there’s a cigarette burn on the couch, and you’re the host and it’s your house too, and you gradually start wishing your parents would come back and restore some fucking order in your house. It’s not a perfect analogy, but the sense I get of my generation of writers and intellectuals or whatever is that it’s 3:00 a.m. and the couch has several burn-holes and somebody’s thrown up in the umbrella stand and we’re wishing the revel would end. The postmodern founders’ patricidal work was great, but patricide produces orphans, and no amount of revelry can make up for the fact that writers my age have been literary orphans throughout our formative years. We’re kind of wishing some parents would come back. And of course we’re uneasy about the fact that we wish they’d come back – I mean, what’s wrong with us? Are we total pussies? Is there something about authority and limits we actually need? And then the uneasiest feeling of all, as we start gradually to realize that parents in fact aren’t ever coming back - which means we’re going to have to be the parents” [FOSTER WALLACE, 1993].

^{xxiii} “[...] narrative may be the very soul of myth, but this is because myth is a form of linguistic discourse, not because narrative is inherently mythical” e “Anyway, does anyone seriously believe that myth and literary fiction do *not* refer to the real world, tell truths about it, and provide useful knowledge of it?” [WHITE, 2000, p. 22].

REFERÊNCIAS

- ARISTÓTELES. *Metafísica*. São Paulo: EDIPRO, 2006.
- _____. *Poética*. In: _____. Os Pensadores. São Paulo: Abril Cultural, 1979.
- AUERBACH, E. *Mimesis*. São Paulo: Perspectiva, 1987.
- BAKHTIN, M. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- _____. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. São Paulo: HUCITEC, 1993a.
- _____. *Toward a philosophy of the act*. Austin: University of Texas Press, 1993b.
- _____. (VOLOSHINOV). *Discurso na vida e discurso na arte*. Trad. para uso didático por. C. Tezza e C. A. Faraco, sem ano.
- BARBOSA, J. A. Resenha: *A astúcia da mímese*. In: Revista Argumento, 01/1974.
- BARTHES, R. *Crítica e verdade*. São Paulo: Perspectiva, 1970.
- _____. Introdução à análise estrutural da narrativa. In: _____ [et al.] *Análise estrutural da narrativa: pesquisas semiológicas*. Petrópolis: Vozes, 1973.
- _____. *Novos ensaios críticos seguidos de O grau zero da escritura*. São Paulo: Cultrix, 1986.
- _____. *O rumor da língua*. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- BENJAMIN, W. *Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- BERMAN, M. *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- BOSI, A. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Cultrix, 1990.
- BOYD, J. D. *The function of mimesis and its decline*. New York: Fordham University Press, 1980.
- BURKE, K. *A grammar of motives*. Berkeley: University of California Press, 1969a.
- _____. *Teoria da forma literária*. São Paulo: Cultrix, 1969b.
- CANDIDO, A. *Formação da literatura brasileira*. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia Ltda, 2000.

CARVALHO, A. L. C. de. Excurso I: o conceito de *mimese* na *Poética* de Aristóteles. In: _____. *Interpretação da Poética de Aristóteles*. São José do Rio Preto: Editora Rio-Preto, 1998.

CARVALHO, B. Resposta do jornalista Bernardo Carvalho. In: Letras, 17/11/1990.

CHKLOVSKI, V. A arte como procedimento. In: TOLEDO, D (org.). *Teoria da literatura: formalistas russos*. Porto Alegre: Editora Globo, 1976.

_____. A construção da novela e do romance. In: _____. *Teoria da literatura: formalistas russos*. Porto Alegre: Editora Globo, 1976.

COMPAGNON, A. *O demônio da teoria*. Literatura e senso comum. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001.

COPETTI, R. A polêmica literária no suplemento *Letras da Folha de S. Paulo*. Disponível em http://www.cce.ufsc.br/~nelic/Boletim_de_Pesquisa_6_7/a_polemica_literaria_no_suplemen6_7.htm (acessado em 02/06/2011).

COSTA LIMA, L. *Mimesis e modernidade: formas das sombras*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1980.

_____. Seção B: Ficção. In: _____. *História. Ficção. Literatura*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

COSTA, L. M. *A poética de Aristóteles: mimese e verossimilhança*. São Paulo: Ática, 1992 (série Princípios).

DERRIDA, J. Assinatura acontecimento contexto. In: _____. *Limited inc*. Campinas: Papyrus, 1991.

DURÃO, F. Giros em falso no debate da Teoria. In: Alea: estudos neolatinos (v. 10, nº 1). Rio de Janeiro, 2008. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1517-106X2008000100004#rnot (acessado em 02/06/11).

EAGLETON, T. *Teoria da literatura: uma introdução*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

ELIOT, T. S. *On poetry and poets*. London: Faber and Faber, 1971.

ELSE, G. *Aristotle's Poetics: the argument*. Leiden: E. J. Brill, 1957.

FISH, S. Como reconhecer um poema ao vê-lo. In: Palavra, nº1. Rio de Janeiro: PUC: 1993.

FOSTER WALLACE, D. An interview with David Foster Wallace (1993). Disponível em: <http://www.thefreelibrary.com/An+interview+with+David+Foster+Wallace.-a013952263> (acessado em 02/06/11).

FRIEDRICH, H. *Estrutura da lírica moderna*. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

GALINDO, C. Um tipo americano de tristeza: o próximo romance de David Foster Wallace e os próximos romances americanos. Disponível em: www.periodicos.ufsc.br/index.php/Outra/article/download/11984/11254 (acessado em 02/06/11).

GOMBRICH, E. H. *Arte e ilusão*. São Paulo: Martins Fontes, 1986.

GOMBROVICZ, W. Contra os poetas. In: Poesia sempre (nº 30). Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, 2008.

HJELMSLEV, L. *Prolegômenos a uma teoria da linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 1975.

HORÁCIO. *Arte poética*. In: TRINGALI, D. *A arte poética de Horácio*. São Paulo: Musa Editora, 1993.

ILARI, R. O estruturalismo linguístico: alguns caminhos. In: MUSSALIN; BENTES (org.). *Introdução à linguística: fundamentos epistemológicos* (v. 3). São Paulo: Cortez, 2005

JAKOBSON, R. *A geração que esbanjou seus poetas*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

_____. Linguística e poética. In: _____. *Linguística e comunicação*. São Paulo: Cultrix, 1973.

_____. O que é a poesia? In: TOLEDO, D. (org.). *Círculo Linguístico de Praga: estruturalismo e semiologia*. Porto Alegre: Globo, 1978.

_____. O que os poetas fazem com as palavras. In: Colóquio/Letras (nº 12), 1973.

_____; LÉVI-STRAUSS, C. “Les chats” de Baudelaire. In: COSTA LIMA, L (org.). *Teoria da literatura em suas fontes* (v. 2). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

JAMESON, F. *The prison-house of language: a critical account of structuralism and russian formalism*. Princeton: Princeton University Press, 1974

LÉVI-STRAUSS, C. Estruturalismo e crítica. In: COELHO, E. P (org.). *Estruturalismo: antologia de textos teóricos*. Lisboa: Portugalia, 1968.

LAFER, C. Discussão exige “calma para ver e honestidade para informar”. In: Letras, 08/12/1990.

LUKÁCS, G. *A teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica*. São Paulo: Editora 34, 2000.

MARTINS, W. *A crítica literária no Brasil* (v. 2). Curitiba; Rio de Janeiro: Imprensa Oficial: F. Alves, 2002.

MCLAREN, P. Multiculturalismo e a crítica pós-moderna: por uma pedagogia de resistência e transformação. In: _____. *Multiculturalismo crítico*. São Paulo: Cortez, 1997.

MERQUIOR, J. G. Entrevista à Revista Veja em 11/1981. Disponível em http://veja.abril.com.br/especiais/35_anos/ent_merquior.html (acessado em 02/06/2011).

_____. *A astúcia da mímese: ensaios sobre lírica*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1997.

_____. *As ideias e as formas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

_____. *Crítica 1964-1989*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

_____. *De Praga a Paris: uma crítica do estruturalismo e do pensamento pós-estruturalista*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991.

_____. *Formalismo e tradição moderna: o problema da arte na crise da cultura*. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1974.

_____. O poeta Metastásio, Sigmund Freud, Hoffman e outros detalhes. In: Letras, 08/12/1990.

_____. *Razão do poema*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.

_____. Resenhador de “Crítica” foi apressado e redutor. In: Letras, 17/11/1990.

_____.; CARVALHO, B. Em seu 20º livro, José Guilherme Merquior ataca “paradigma formalista”. In: Letras, 03/11/1990.

MINER, E. Lírica. In: _____. *Poética comparada: um ensaio intercultural sobre teorias da literatura*. Brasília: UnB, 1996.

MUKAROVSKY, J. A arte como fato semiológico. In: TOLEDO, D. (org.). *Círculo Linguístico de Praga: estruturalismo e semiologia*. Porto Alegre: Globo, 1978a.

_____. A denominação poética e a função estética da língua. In: _____. (org.). *Círculo Linguístico de Praga: estruturalismo e semiologia*. Porto Alegre: Globo, 1978b.

_____. O estruturalismo na estética e na ciência literária. In: _____. (org.). *Círculo Linguístico de Praga: estruturalismo e semiologia*. Porto Alegre: Globo, 1978c.

MUSSE, R. Livro expõe crítica da cultura às avessas. In: Letras, 03/11/1990.

_____. Merquior vê a folha da árvore e atira na floresta. In: Letras, 01/12/1990.

PANOFSKY, E. *Idea: a evolução do conceito de belo*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

_____. *Significado nas artes visuais*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

PEIRCE, C. S. *Semiótica e filosofia*. São Paulo: Cultrix, 1972.

PEREIRA, J. M. O fenômeno Merquior (2001). Disponível em: <http://www.olavodecarvalho.org/convidados/0122.htm> (Acessado em 02/06/2011).

PEREIRA, M. H. da R. A poesia. In: *Estudos de história da cultura clássica* (v. 1). Lisboa: Fundação C. Gulbenkian, 2002.

PERRONE-MOISÉS, L. Prefácio. In: BARTHES, R. *O rumor da língua*. São Paulo: Brasiliense, 1988.

PLATÃO. *A República*. São Paulo: DIFEL, 1973.

_____. Íon. In: _____. *Sobre a inspiração poética (Íon); Sobre a mentira (Hípias Menor)*. Porto Alegre: L&PM, 2008.

POPE, A. Ensaio sobre a crítica. Disponível em: <http://www.ourcivilisation.com/smartboard/shop/popea/critic.htm> (acessado em 02/06/2010).

POTOLSKY, M. *Mimesis*. New York: Routledge, 2006.

REDFIELD, J. M. *Nature and culture in the Iliad: the tragedy of Hector*. Durham: Duke University Press, 1994.

RICOEUR, P. *Tempo e narrativa* (tomo 1). Campinas, SP: Papirus, 1984.

SAUSSURE, F. *Curso de linguística geral*. São Paulo: Cultrix, 1995

SOBRAL, A. Ato/atividade e evento. In: BRAIT, B. (org.). *Bakhtin: conceitos-chave*. São Paulo: Contexto, 2005.

TEZZA, C. *Entre a prosa e a poesia: Bakhtin e o formalismo russo*. Tese: Universidade de São Paulo, 2002.

THOMPSON, E. P. *Os românticos: a Inglaterra na era revolucionária*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

TODOROV, T. *A literatura em perigo*. Rio de Janeiro: DIFEL, 2010.

_____. *As estruturas narrativas*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

_____. Linguagem e literatura. In: DONATO, E.; MACKSEY, R (org.). *A controvérsia estruturalista*. São Paulo: Cultrix, 1976.

TOLENTINO, B. Entrevista ao programa “Sempre um papo” da TV Câmara. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=DQ0ah4wuxJg> (Acessado em 02/06/2010).

TRINGALI, Dante. *A arte poética de Horácio*. São Paulo: Musa Editora, 1993.

VASCONCELOS, J. A. *Quem tem medo de teoria? A ameaça do pós-modernismo na historiografia americana*. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2005.

VIZIOLI, P. Introdução: W. B. YEATS – a dialética do sonho e da realidade. In: YEATS, W. B. *Poemas*. São Paulo: Companhia das letras, 1992.

WHITE, H. Literary theory and historical writing. In: *Figural realism: studies in the mimesis effect*. Baltimore: John Hopkins University Press, 2000.

WIND, E. *Art and Anarchy*. USA 3rd edition: Northwestern University Press, 1985.